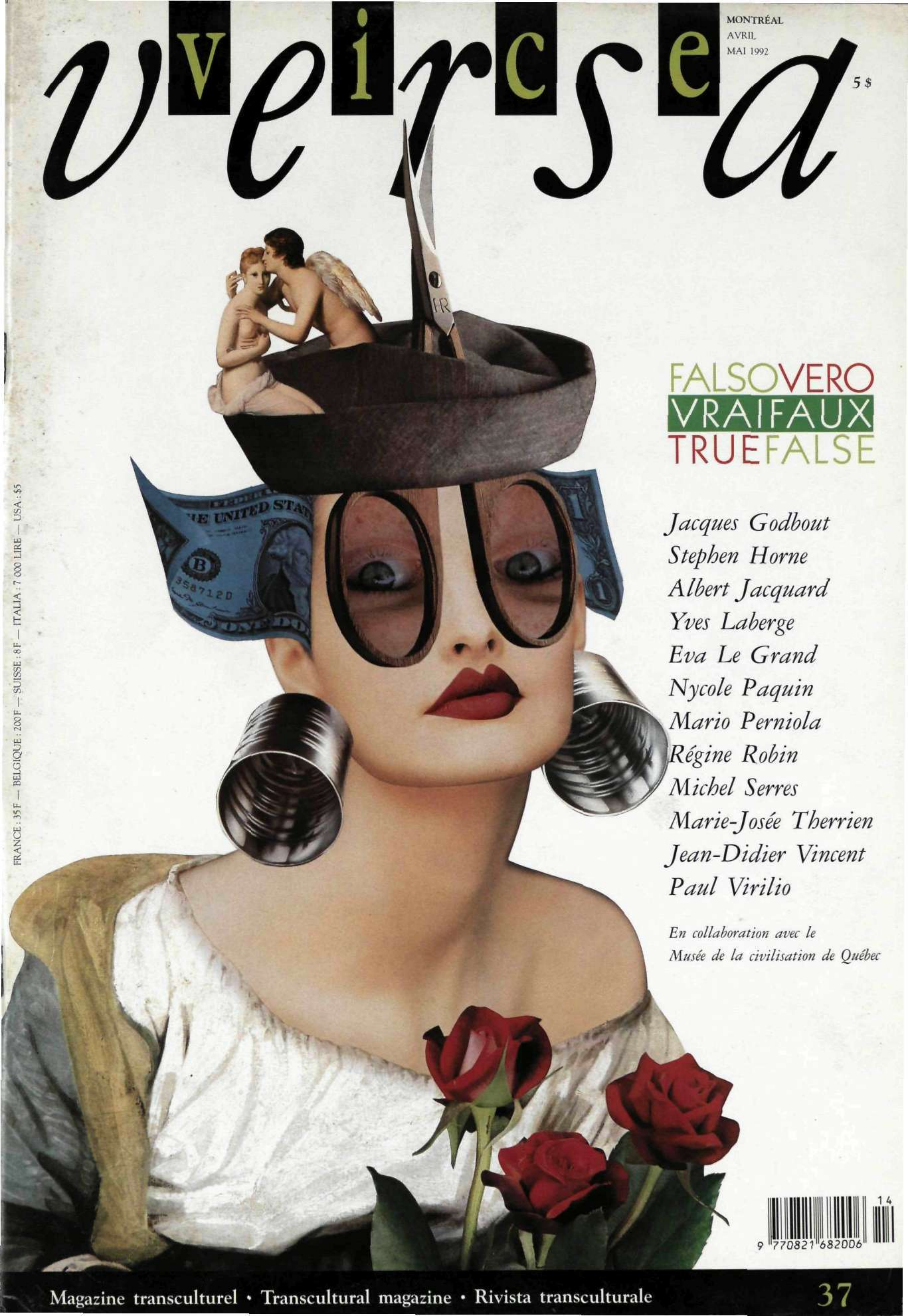
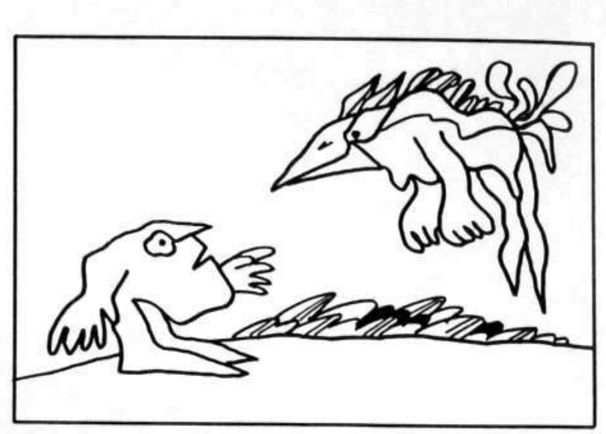
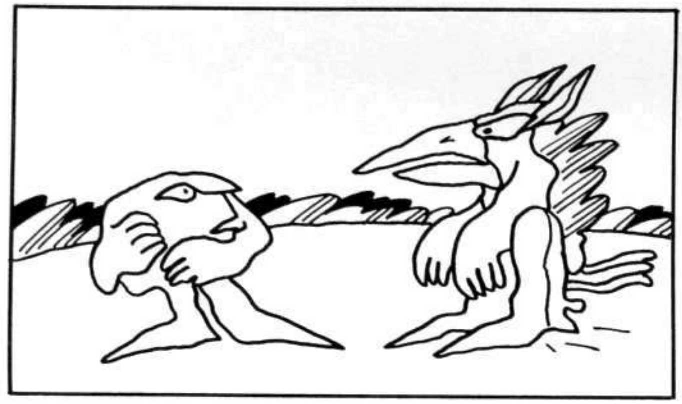
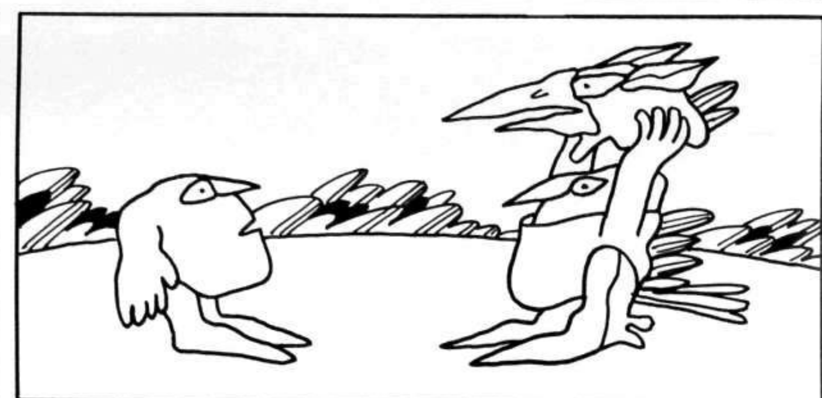

vice versa
MONTRÉAL
AVRIL
MAI 1992
5 $
FALSOVERO
VRAIFAUX
TRUEFALSE
Jacques Godbout
Stephen Horne
Albert Jacquard
Yves Laberge
Eva Le Grand
Nycole Paquin
Mario Perniola
Régine Robin
Michel Serres
Marie-Josée Therrien
Jean-Didier Vincent
Paul Virilio
En collaboration avec le
Musée de la civilisation de Québec
FRANCE : 35 F — BELGIQUE : 200 F — SUISSE : 8 F — ITALIA : 7 000 LIRE — USA : $5
14
9 770821 682006
Magazine transculturel • Transcultural magazine • Rivista transculturale
37





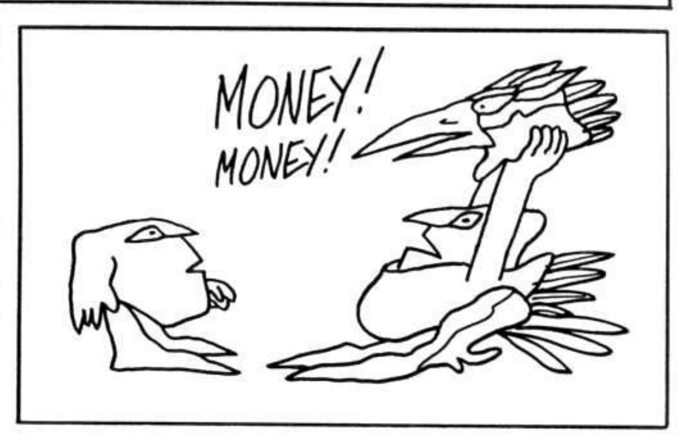


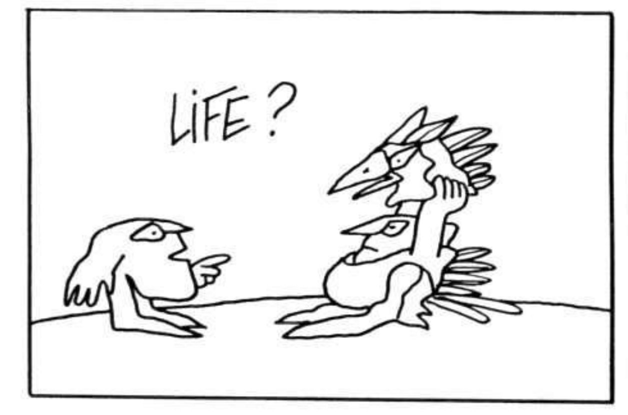








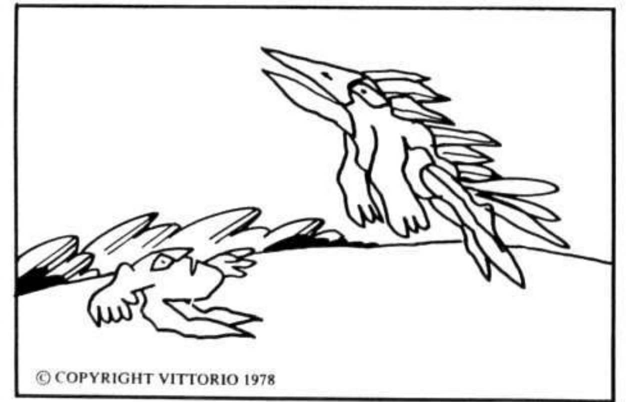












© COPYRIGHT VITTORIO 1978



Les auteurs du dossier

Jacques Godbout
cinéaste, romancier, journaliste et essayiste est né à Montréal en 1933. Il a été directeur de la revue *Liberté* et président de l'Union des écrivains québécois.

Stephen Horne
is an artist/writer, co-editor of *Harbour Magazine* (Montreal), Associate Professor in the Studio and Art History Divisions at the Nova Scotia College of Art and Design.

Albert Jacquard
ingénieur, généticien et écrivain est célèbre pour ses ouvrages de vulgarisation : *Éloge de la différence*, *Au péril de la science* et récemment, *Voici le temps du monde fini*.

Yves Laberge
est chercheur de troisième cycle à l'université Laval. Sa thèse de doctorat porte sur le phénomène de la désinformation. Il a donné plusieurs cours sur le cinéma actuel. Il a été consultant pour le Musée de la civilisation et pour l'UNESCO.

Eva Le Grand
est professeure au département d'études littéraires de l'Université du Québec a Montréal et elle dirige un groupe de recherche sur le kitsch dans le roman contemporain (CRSH). Elle termine actuellement un livre sur l'œuvre de Milan Kundera.

Nycole Paquin
détient un doctorat en sémiologie. Elle est professeure et directrice du département d'histoire de l'art à l'UQAM. Son dernier livre, *L'objet-peinture, pour une théorie de la réception*, est paru en 1991.

Mario Perniola
è professore di estetica alla Seconda Università di Roma e direttore del Dipartimento di Ricerche Filosofiche della stessa università, è autore di numerose opere tra cui le più recenti sono " Enigmi. Il momento egizio nella società e nell'arte " (1990) e " Del sentire " (1991).

Régine Robin
est professeure à l'UQAM. Essayiste et écrivain, elle est connue pour ses études sur Kafka et ses travaux transdisciplinaires qui intègrent histoire, sociologie, politique et philologie.

Michel Serres
est philosophe, historien des sciences et mathématicien. Il est professeur à l'université de Paris I. Membre de l'Académie française, il est l'auteur de nombreux ouvrages : *Hermès*, *Statues*, *Le parasite*, *Les cinq sens*, et récemment *Le Tiers-Instruit*, livre qu'il a présenté dans Vice Versa (n° 33).

Marie-Josée Therrien
est muséologue. Elle travaille actuellement au Musée canadien des civilisations à Hull. Elle est responsable de la section arts visuels à *Vice Versa*.

Jean-Didier Vincent
est professeur de neurophysiologie au Centre national de la recherche scientifique à Paris. Son livre *Biologie des passions* répond à la question « Qu'est-ce qu'aimer ? ». Son *Casanova, la contagion du plaisir* est un divertissement éblouissant.

Paul Virilio
a enseigné l'architecture et l'urbanisme à la Sorbonne et à l'École d'architecture avant de se consacrer à la réflexion sociologique et politologique. Il est auteur de *Logistique de la perception* (1988), de la *Machine de vision* (1988) et du récent *L'écran du désert*.

Summary **SOMMAIRE** *Sommario*

37

AVRIL / MAI 1992
Illustration de la couverture : Hono Lulu

vice versa

RÉDACTION – **DIRECTEUR** Lamberto Tassinari – **ADJOINTS À LA RÉDACTION** Bernard Lévy, Nicolas Van Schendel – **RESPONSABLES DE SECTION** *Arts visuels*: Marie-Josée Therrien, John Grande *Bande Dessinée*: Vittorio *Cinéma*: Anna Gural-Migdal *Environnement*: Tom Shively *Essai et théorie littéraire*: Régine Robin *Fiction*: Marie José Thériault *Le vice intelligent*: Bernard Lévy *Livres en capsules*: Christian Roy *Musique*: Fabrizio Gilardino *Poésie*: Elettra Bedon *Société*: Myriame El Yamani, Nicolas Van Schendel *Théâtre*: Wladimir Krysinski – **DIRECTEUR ARTISTIQUE** Gianni Caccia – **À L'ÉTRANGER** Bureau de Paris, directeur: Fulvio Caccia, Tél.: 43.66.48.68 – **CORRESPONDANTS** *New York*: Paolo Spedicato; Giose Rimanelli *Paris*: Giancarlo Calciolari *Roma*: Camillo Carli, Salvino Salvaggio *Toronto*: Domenico D'Alessandro *Los Angeles*: Pasquale Verdicchio – **CORRECTION** Liette Beaulieu, Michel Rudel-Tessier, Suzy Slavin – **ILLUSTRATEURS** Jean-Marie Benoît, Jacques Cournoyer, Hono Lulu, Rémy Simard – **ILLUSTRATION DE LA COUVERTURE** Hono Lulu • **ADMINISTRATION** – **COMITÉ CONSULTATIF** Célia Bengio, Gianni Caccia, Dominique De Pasquale, Antoine Del Busso, Éric Meunier, Enrico Riggi, Danielle Saint-Denis, Lamberto Tassinari, Silvana Villata• **PUBLICITÉ** 3575, boul. Saint-Laurent, bureau 405, Montréal, QC, Canada H2X 2T7 Tél. : (514) 847-1593 FAX : (514) 843-5681 Envoyer les abonnements à Vice Versa, C.P. 991, Succ. «A», Montréal, QC, Canada H3C 2W9• **PRODUCTION TECHNIQUE** – **INFOGRAPHIE** Édition•Typographie•Conseils (ETC) Tél. : (514) 733-1150 – **IMPRESSION** Groupe Litho Graphique Tél. : (514) 331-0370 – **DISTRIBUTION** Les messageries dynamiques (Québec) Tél. : (514) 332-0680, LMPI (Ouest canadien et Maritimes) Tél. : (514) 374-9811, Diffusion Parallèle (en librairie) Tél. : (514) 434-2824 – **Date de parution** AVRIL-MAI 1992, Magazine transculturel publié cinq fois par année par les Éditions Vice Versa inc., C.P. 991, Succ. «A», Montréal, QC, Canada H3C 2W9 – **Rédaction** 3575, boul. Saint-Laurent, bureau 405, Montréal, QC, Canada H2X 2T7 Tél. : (514) 847-1593 FAX : (514) 843-5681. ENVOI AUX ABONNÉS: Château des Lettres Tél. : (514) 276-2493. Dépôt légal Bibliothèques du Canada et du Québec, deuxième trimestre 1992, courrier de deuxième classe, enregistrement No 6385. Envoyer tout changement d'adresse à: Vice Versa, C.P. 991, Succ. «A», Montréal, QC, Canada H3C 2W9. La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans le magazine, mais les opinions exprimées n'engagent que leurs auteurs. Vice Versa bénéficie de subventions du ministère des Affaires culturelles, du Conseil des Arts du Canada ainsi que du ministère des Communautés culturelles et de l'Immigration. Vice Versa est membre de la SODEP et est indexé dans POINT DE REPÈRE et dans CANADIAN PERIODICAL INDEX. Vice Versa n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. **ISSN: 0821-6827**

Nos réalisations existent puisqu'elles sont le produit de notre imagination

Le Groupe d.e.s. inc.

460, rue Saint-Paul est, bureau 206, Montréal, Québec H2Y 3V1

Tél.: 514 / 844-8507, Fax: 514 / 844-7857

le groupe des

DESIGN ET STRATÉGIE

Le Groupe d.e.s. inc.
Concepteur de l'exposition "Mi-Vrai, Mi-Faux"
avec la collaboration de TRIANGLE, concepteur graphique



Groupe La Mutuelle

Le profil de l'avenir



Ni vrai, ni faux

Pour l'année du Singe nous vous proposons cet ouvrage qui est le fruit d'une complicité entre notre Capitale et notre Métropole — mais, de celle-ci, la fraction métèque, dont la vérité demeure pour certains, encore suspecte. Complicité entre l'Amérique et l'Europe, entre le Québec et le Canada, entre la marge et l'institution, entre une langue et les autres, entre le Vice et le Versa !

Voilà, c'était inévitable... Ce titre nous a inexorablement guidé. Notre mérite est très relatif, comme tout le reste d'ailleurs.

Bonne lecture.

Né vero, né falso

Per l'anno della Scimmia vi proponiamo quest'opera, frutto della complicità tra la nostra Capitale e la nostra Metropoli — ma di questa, la frazione meteca, la cui verità, par alcuni, resta incerta. Complicità fra l'America e l'Europa, fra il Québec e il Canada, fra ciò che sta ai margini e l'istituzione, fra una lingua e le altre, fra il Vice e il Versa !

Certo, era inevitabile... Questo titolo ci ha inesorabilmente guidati. Il nostro merito è assai relativo, come tutto il resto.

Buona lettura.

Neither True Nor False

For the year of the Monkey, we offer our readers an issue that stands as the meeting place between two great cities — Québec and Montréal. Though in the latter metropolis, the question of its newcomers has hardly been settled, at least not for certain of its citizens. A meeting point between the Americas and Europe, Québec and Canada, between the fringe and the institutions, between one language and its neighbours, between Vice and Versa.

You see, we're back to our title again. Our guide. Not that we're the only ones thinking along these lines ; we're just doing it a little louder than the rest.

Happy reading.

Lamberto Tassinari, directeur
Vice Versa

Mi-vrai mi-faux

La question du vrai et du faux est une question fonda mentale pour les muséologues. Bien sûr tout le monde connaît la problématique du faux en art et des histoires circulant sur des conservateurs s'étant fait jouer par des manipulateurs habiles ou par de simples escrocs. D'où cette obsession de présenter l'objet authentique, l'objet réel.

Mais de quel caractère authentique parlons-nous ? De quelle réalité s'agit-il ? La tunique du soldat n'a pas le même poids selon qu'elle soit portée pendant que le combat fait rage, pendant la parade militaire ou sous la vitrine d'un musée. La même armoire sera vue différemment par l'utilisateur, l'artisan, l'ethnologue, l'historien d'art, le commerçant...

Il y a donc l'angle et le point de vue. Il y a aussi l'interprétation. Le musée, par définition, établit une nouvelle relation avec l'objet : il l'expose et le soumet à l'admiration, à la contemplation, à la découverte. Il tente d'expliquer, de faire comprendre et, même s'il prétend ne rien dire, déclare qu'il est neutre, qu'il laisse parler l'objet. Il ne nous explique pas nécessairement son choix des œuvres, son choix de muséographie. Le choix de silence n'existe pas.

Et puis il y a le visiteur, celui qui perçoit selon ses propres valeurs, selon ses propres capacités. L'exposition est d'abord là *pour lui. Il vient pour des raisons diverses allant du loisir à l'étude* mais toujours poussé par la curiosité. Il y a donc la perception. Qui voit vrai ?

Le musée tente de dépasser les apparences, d'établir des liens entre différentes variables, d'approfondir, d'enrichir et d'intégrer. Il vit continuellement dans le vrai et dans le faux. Il était donc normal de traiter ce thème à travers une exposition et de multiples autres produits muséologiques (ateliers, conférences, débats, cinéma...). Il était aussi naturel de collaborer à *Vice Versa* qui a fait ses preuves depuis longtemps dans le domaine de la réflexion. Cette revue est une revue d'intelligence et d'ouverture au monde, nous y associer est un grand plaisir.

Michel Côté, directeur
La Direction de la diffusion et de l'éducation
Musée de la civilisation

Illustration : Rémy Simard

ENTRE LE VRAI ET LE FAUX LE DOUTE



Illustration : Rémy Simard

JACQUES GODBOUT

À première vue, la question du vrai et du faux relève d'un autre âge. Dans la plupart des cultures, on le sait maintenant, le faux c'est l'autre, le vrai est endogène. Les Japonais ont poussé cette démarche si loin qu'ils ont deux écritures : l'une pour ce qui est nippon, l'autre pour les noms (de personnes, de lieux, d'objets) étrangers. Ils expriment leur xénophobie à coups de pinceaux. On comprend facilement pourquoi les transculturels, qui sont écartelés entre deux faux (ou deux vrais) s'empressent de dire : vice-versa. Mais il y a autre chose à l'horizon.


a culture ne sourd plus de la terre, il n'y a plus de jardin national à l'abri des pluies acides de l'influence étrangère ; la culture, on le sait, nous vient du ciel. Le prochain satellite de communication laissera couler quatre cents programmes dans nos soucoupes. Nous n'aurons plus jamais à nous préoccuper de l'authenticité des sentiments, de la justesse des idées, de la pertinence des discours ou des brillants objets du désir.

L'univers occidental, même en récession économique, est peuplé de technopathes qui conceptualisent en trois dimensions et de télépassifs qui se laissent raconter, à cœur de jour et de nuit, des histoires. L'un des plus récents vidéo-clips de Michael Jackson est un chef-d'œuvre d'intuition : une même chanson, assez réussie, par douze visages sur un même corps. Il faut avoir vu ces mutations pour le croire : la fille blonde devient noire, devient homme, change imperceptiblement, en un millième de seconde, de peau. Il n'y a plus de vrai visage et de faux regard, il n'y a plus que des permutations sur rythme de rock'n roll.

Pour qu'il y ait un faux et un vrai, il faut un échange, mais l'homme contemporain n'échange plus, il communique. Émetteur. Récepteur. Positif. Négatif. Pulsions. Tout se passe comme si les valeurs morales se modelaient sur les rapports que la science (du jour) entretient avec l'univers physique. Les notions de vérité et de fausseté correspondaient aux lois simples de Newton. Depuis la théorie de la relativité et la physique quantique, tout est plus complexe, surtout la vérité. Notre connaissance des particules élémentaires se résume au signe photographique de leur passage imprévisible sur une plaque. À seulement les observer, on influence leur comportement. L'infiniment petit (ou grand) est devenu une série d'hypothèses. La réalité nous glisse entre les doigts, de même le faux et le vrai qu'on perçoit difficilement. C'est que la science est parfois poésie.

On le sait : en art, rien n'est vrai, tout est artifice. Le romancier ment (il crée une fiction) pour dire vrai. La difficulté est de bien mentir. J'ai toujours pensé que la seule façon d'atteindre la vérité était d'inventer à mesure. Aujourd'hui je suis comblé : nous n'habitons plus la réalité, mais un « art de vivre ».

Les premiers chasseurs qui ont mis du plomb dans l'aile de l'approche manichéiste, affirmant comme Pascal que la vérité en deçà des Pyrénées est un mensonge au-delà, et démontrant l'inanité du discours sur les valeurs, furent les anthropologues. Ils réussirent à cerner, dans les sciences humaines, le relativisme qu'avait formulé Einstein en mathématiques. En Occident, il y a de moins en moins de certitudes. Le millénaire se termine dans la plus totale confusion des valeurs.

Dieu : le Marché, le Fils : l'Environnement (tous deux crucifiés), l'Esprit Saint : le Spectacle. Marché, Environnement, Spectacle (MES) voilà la nouvelle trinité. En réaction contre l'incertitude, les mouvements intégristes (et les nationalismes) sont autant d'efforts méritoires de reconstituer un Vrai et un Faux, au nom du Bien et du Mal. Mais les textes sacrés (hébreux, chrétiens ou musulmans), nés dans le désert du Moyen-Orient, ne pourront ultimement résister au merveilleux monde du divertissement. C'est cet univers qui fonde désormais le vrai et le faux. Ne présente-t-on pas déjà des jeux télévisés où l'on cherche à débusquer le mensonge ? N'est-il pas temps de savoir lequel des quarante-sept prépuces de Jésus, conservés sur le territoire italien, est un morceau authentique de chair divine ? En réalité, le Vrai et le Faux ne peut plus être qu'un jeu.

Dans cette perspective, une grande exposition de faux tableaux, attribués comme il se doit à de grands maîtres, aurait certainement plus de retentissement que le seul accrochage des peintures authentiques. On n'a pas de peine à imaginer des concepts publicitaires, pour assurer le succès de l'entreprise. Des jeux : la copie et l'original côte à côte ; identifiez l'original et vous gagnerez un voyage au Prado !

Que sait-on de la vie secrète des faussaires ? Ce mystère nourrira les médias, ravira les animateurs de talk-shows. On invitera des banquiers à défendre le Vrai, puisqu'ils sont certainement ceux qui craignent le plus les Faux.

Le succès d'une telle exposition retomberait sur le directeur du Musée, son Conseil d'administration, son équipe d'experts (en faux) et leur vaudrait de substantielles subventions. Une brasserie, pour saluer « les vrais », s'associerait à l'aventure. Le Vrai et le Faux au musée ! Peut-être (sait-on jamais ?) un enfant, à l'occasion d'une visite, pourrait-il les redécouvrir ? Car, quoi qu'on dise, il faudra bien de nouvelles morales pour aborder l'euthanasie ou les manipulations génétiques et orienter la société des plaisirs chimiques, des activités virtuelles et des affrontements Nord-Sud qui s'annoncent.

Il n'y a pas si longtemps, devant pareil thème, j'aurais enfourché ma rossinante et pourfendu les tenants du manichéisme. Cet exercice convient à mon style, souvent péremptoire, binaire et un brin simplificateur. Mais quand tous reconnaissent qu'il n'y a plus de véritable distance entre le Vrai et le Faux, je lève ma visière. À quoi servaient donc les formes antérieures ? À récompenser et à punir, à démasquer et dénoncer, à démystifier et clarifier, à respecter la réalité et les êtres. Les lois du spectacle ont peut-être rejoint celles de la physique, mais la vie en société exige une vérité, tout aléatoire, mobile, changeante et imprévisible soit-elle. La politique, l'information, l'éducation, la connaissance, la justice, la pensée, pour ne citer que ces domaines, exigent que l'on tente – même de façon approximative – de dire la vérité.

J'ai toujours été fasciné par la mince membrane qui sépare le Vrai du Faux, la réalité de la fiction. Dans ma pratique du documentaire, en particulier, et du roman par ailleurs, je suis sans cesse confronté aux extraordinaires chevauchements de la vérité subjective et du mensonge délibéré. Je pense au vrai cow-boy nommé Dufault, bien sûr, qui vécut dans la crainte d'être découvert, comme tous les faussaires, et mourut en se léguant à lui-même ses droits d'auteur.

Comme plusieurs écrivains de ma génération, j'ai étudié les humanités classiques. À cette occasion l'on m'avait présenté la statuaire antique et les temples grecs comme autant de chefs-d'œuvre de marbre étincelant. Puis j'appris, beaucoup plus tard, que le tout était en réalité peint comme bandes dessinées. Ce n'est qu'un exemple. Mais peu à peu, entre le Vrai et le Faux, s'est glissé un doute, fécond, riche, curieux, et fondateur. L'extraordinaire distance ironique que permet le Doute justifie à elle seule que l'on ne remette plus en question l'idée de vérité et la pratique du mensonge. Le Doute, il n'y a plus que ça de vrai. ▪

L'actuel et le virtuel en guerre contre la vérité

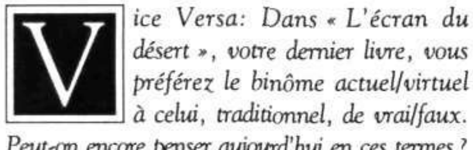
Entretien avec Paul Virilio



Illustration : Rémy Simard

Fulvio Caccia et Giancarlo Calciolari

Auteur de la « Machine de vision » (1988) et de « Logistique de la Perception » (1984), Paul Virilio a développé depuis une quinzaine d'années une réflexion tout à fait singulière sur la vitesse et la perception qui anticipe les enjeux actuels de la médiatisation et les bouleversements de nos catégories traditionnelles.



Vice Versa: Dans « L'écran du désert », votre dernier livre, vous préférez le binôme actuel/virtuel à celui, traditionnel, de vrai/faux. Peut-on encore penser aujourd'hui en ces termes ?

P.V.: Sur le plan de l'éthique le vrai et le faux ont toujours une réalité, mais sur le plan de l'esthétique non ; et comme éthique et esthétique sont liées et que les phénomènes, quels qu'ils soient, apparaissent dans une esthétique de l'événement, il est évident que les phénomènes de rapidité viennent bouleverser non seulement les notions d'actuel et de virtuel mais aussi celles de vrai et de faux. Ainsi quand un journaliste dit régulièrement — je l'entends de plus en plus depuis la guerre du Golfe — « Une information qui ne passe pas à la télé est-elle encore une information ? » ce n'est pas un paradoxe : c'est une vraie question. Car la notion d'information en temps réel, en particulier, remet en cause aussi bien les notions de vrai et de faux dans le domaine de l'information que dans celui de la réalité courante. La réalité et l'information sont liées : la réalité vient à nous par le truchement de l'œil, de l'oreille, du toucher, de l'odorat et du goût. À cet égard, je suis berkelien : nous percevons la réalité, vraie ou fausse, par nos organes de perception et par les phénomènes d'accélération de ces perceptions. Quand j'aperçois en temps réel quelqu'un qui se fait écraser à Bogota, je suis témoin de l'événement dans le temps et dans l'espace ; quand je vois la même personne se faire écraser dans la rue, non plus dans le temps réel et dans l'espace réel, je suis aussi témoin, mais d'une certaine façon il ne s'agit pas du même témoignage. La réalité et la fiction se mêlent. Je dirais qu'il y a un dressage de l'œil, une réorganisation de la perception des événements qui touche tout aussi bien l'esthétique que l'éthique.

Quand je regarde un arbre dont je peux distinguer chaque feuille, chaque branche, chaque morceau d'écorce, il y a là une réalité qui appartient à la réalité habituelle de l'arbre, c'est à dire de l'arbre perçu à l'arrêt avec tous ses détails : l'arbre vrai pour des millions de gens depuis des siècles. Or quand je vois le même arbre brouillé par le pare-brise d'une voiture ou par la fenêtre du TGV, est-ce que cet arbre est vrai ou faux ? Il est vrai, mais seulement pour moi qui suis habitué à le regarder d'une voiture ou d'un train. Pour nos ancêtres cet arbre n'aurait pas été vrai, tout au plus un arbre brouillé, trouble, or un arbre trouble n'est pas tout à fait un arbre. Pour moi si, parce que je suis un homme de cette accélération de la perception.

V.V.: Vous dites dans « L'inertie polaire » que la désinformation est « l'abolition de la vérité plutôt que question de trucage, de mensonge avéré »...

P.V.: Il y a deux désinformations – trois en fait mais deux principales. La première est tactique : c'est celle de l'espion classique, du camouflage. La seconde est stratégique. Je rappelle que l'inventeur de la désinformation stratégique est Félix Derzhinsky, dont on vient d'abattre la statue à Moscou devant le KGB. Derzhinsky a été l'homme de l'abolition du principe de vérité ; son mot clef – qui aurait pu être un principe surréaliste – c'était (et ce n'est pas moi qui le dit, c'est l'ancien patron du M6, L'Intelligence Service, Peter Brite) : « les Occidentaux prennent leurs désirs pour la réalité, on va leur donner ce qu'ils désirent ». Donc ce phénomène de désinformation stratégique est un phénomène qui englobe le principe même de la réalité d'un État, non plus d'une personne, d'un adversaire à tromper sur la présence d'un objet ici ou là : c'est le camouflage de la réalité à l'échelle d'une nation, à l'échelle d'un conflit permanent. C'est pourquoi la

guerre moderne n'est plus seulement une guerre aux hommes, aux choses que l'on détruit : c'est une guerre à la vérité. En période de guerre le principe de vérité c'est l'ennemi, ce qui fera dire à Kipling : « la première victime d'une guerre c'est la vérité ». Il faut prendre cette affirmation littéralement. La vérité est tuée dès que la guerre commence. Or le problème des guerres modernes c'est qu'elles ne commencent plus, elles se préparent indéfiniment. Si la guerre du Golfe a été si courte et si intense c'est parce qu'elle résulte de quarante ans de course aux armements. Bien sûr, on préparait une autre guerre : la nucléaire, mais c'est durant ces quatre décennies que l'on a confondu la paix et la guerre. La guerre froide c'était ça : la disqualification de la vérité ; toute la vie en Europe en fut pervertie. Dans cette perspective, l'objectif c'est le principe de vérité et, derrière, le principe de réalité, d'où cette idée de Derzhinsky de rendre pas seulement tactique mais stratégique la désinformation. Je rappelle que la stratégie est l'intelligence générale de la guerre, contrairement à la tactique qui en est l'intelligence relative. Donc, oui, dans cette logique de guerre étendue au civil, il n'y a plus de réalité.

Les armes aléatoires

Les armes aléatoires en sont un bon exemple. Il y a trois types d'armes (deux seules existaient dans le passé) ; ce sont les armes par fonction : une mitrailleuse est fabriquée pour tuer... et les armes par destination ; un chandelier : je donne un coup et vous êtes mort. Or il y a un troisième type d'armes qui fut inventé durant la dissuasion par les Américains : les armes velléitaires. Le projet de la Guerre des étoiles en fut l'exemple le plus patent. On dit qu'on va installer dans l'espace des rayons laser, etc. et effectivement on engage des dépenses (les Américains depuis Ronald Reagan), dont la Star Wars. Le but c'est d'entraîner l'adversaire dans la production d'armes qui ne servent qu'à le détourner d'objectifs autres : on invente une arme velléitaire pour le tromper sur la production d'autres systèmes d'armements bien concrets. Autrement dit, au lieu de tromper par des camouflages, on le trompe par le biais de vraies armes qui sont autant de leurres pour éviter de parler sur d'autres types d'armes, comme les avions furtifs.

L'avion furtif

Le principe de l'avion furtif est très clair : son absence d'image a plus d'importance que ses performances. Unique dans l'histoire. C'est l'image à distance sur un terminal radar que donne sa forme d'objet. Philosophiquement, c'est une chose extraordinaire : un exemple de négation de la réalité aérodynamique qui vient contredire deux fonctions habituellement dévolues à ce genre d'avion de combat : être un chasseur et aller très vite. Or le F117 ne tue pas plus vite ni ne va pas plus vite que les autres, sa maniabilité et son armement sont moindres mais il n'apparaît pas sur les écrans. Sa force, c'est son absence d'image ! Les ingénieurs ont compris que la vitesse relative, même hypersonique, n'est rien à côté de la vitesse de détection, qui est la vitesse absolue. Que vaut en effet la vitesse hypersonique d'un jet qui est relative, 3000 ou 4000 km/h, à côté de celle de 300 000 km/sec. de la détection radar ? C'est donc la vitesse de détection qui va donner sa forme à l'objet, d'où l'idée d'un icodynamisme, un dynamisme de l'image plus important que la dynamique de l'objet réel. On est là devant une perversion du principe de réalité d'un objet, qui est le revers de la situation de la Guerre des étoiles et la création de ces armes velléitaires. Désinformation stratégique qui s'étend également au politique, aux mœurs, bref à tout ce que l'on peut dire sur les bulletins de guerre...

Le déséquilibre de la terreur

V.V.: *On a voulu faire de la guerre du Golfe un enjeu de droit international : qu'en pensez-vous ?*

P.V.: Ici on est obligé de parler d'une logique de puissance : on est sorti d'un monde de conflits idéologiques parce qu'il y a eu l'effondrement d'un des partenaires. La dissuasion existait parce qu'il y avait un blocage auprès de deux États de droit auxquels correspondaient deux idéologies différentes. L'une s'est effondrée, laissant l'autre seule à assumer cette logique de puissance. On est entré dans ce que l'on peut appeler le déséquilibre de la terreur. La guerre du Golfe est la manifestation obligée de la dernière grande puissance. Je peux même dire que si elle n'avait pas eu lieu autre chose serait survenu : or c'est un immense aveu de faiblesse, parce que quand on est obligé d'affirmer sa puissance, c'est qu'elle est déjà menacée.

À cela s'ajoute l'aspect promotionnel du matériel de guerre. Car l'efficacité de cette technologie sophistiquée n'a pas encore été prouvée sur le terrain : secret oblige. En revanche, cette même technologie de pointe était mise en œuvre dans le civil pour le plus grand bénéfice économique du Japon et de l'Allemagne. Après quarante ans de guerre froide il fallait une démonstration pour montrer que les États-Unis avaient investi dans le domaine militaire ces techniques de pointe.

La guerre du Golfe compense le caractère clandestin de la technologie militaire américaine en espérant qu'elle relance l'économie aux États-Unis.

V.V.: *C'est le même climat qui permet à certaines petites puissances de faire du chantage nucléaire ?*

P.V.: Le premier chantage a été celui de Saddam, mais il y en aura d'autres, c'est inévitable. Le blocage de l'équilibre de la terreur venait du fait qu'il y avait deux gorilles qui bloquaient le système : à partir du moment où il n'en reste qu'un seul, d'autres seront tentés de le défier. On est au-delà de la dissuasion : le monde redevient dangereux et déséquilibré. Avant, un parapluie protégeait l'Occident. Depuis la guerre contre l'Irak, ce dogme s'est effondré : les conflits régionaux redeviennent possibles y compris en Europe. La Yougoslavie le prouve.

La fin de la dissuasion signifie que la guerre redevient possible en Europe. Le grand gorille ne peut pas empêcher toutes les guerres. Il suffit que deux ou trois pays dans le monde et en même temps fassent le coup de Saddam pour que l'Amérique soit immobilisée.

Mais ce grand déséquilibre de la terreur signifie en même temps la réouverture de l'Histoire. La volonté des hommes et la volonté politique reprennent leurs droits, alors que pendant quarante ans il y a eu une paralysie de l'Histoire. Certains comme Kojève ont prétendu qu'il n'y avait plus d'histoire, qu'elle était finie. D'une certaine façon la fin de la dissuasion c'est l'infirmation des dires de Kojève.

V.V.: *Le titre même du magazine* Vice Versa *nous invite à vous poser la question de la réversibilité. Le redevenir possible de l'Histoire est-il lié à sa réversibilité ?*

P.V.: Il n'y a pas de réversibilité.

V.V.: *Ça devient apocalyptique.*

P.V.: Non. Cela participe de la loi de proximité, thème de mon prochain livre sur lequel je travaille depuis un an. La loi de proximité c'est en d'autres mots la loi du moindre effort. Tout le monde est concerné car tous, nous représentons un poids, soumis à la fatigue, à l'effort produit par la gravité. Et l'invention de la vitesse c'est l'invention de l'économie de la fatigue. Jadis, la traversée de l'Atlantique se faisait en bateau : aujourd'hui c'est l'avion. Qui prend encore le bateau ? Seuls ceux qui font des croisières. La loi de proximité s'applique non seulement à l'immobile, à la ville, mais à aussi à l'humanité et au microcosme. La vitesse nous délivre de la gravité. Des éléments constitutifs de l'humanité, il n'y a pas seulement la distance — nous sommes des êtres liés à des distances, au temps, à des milieux — mais on est aussi soumis à la gravité. On l'a oublié, c'est tellement banal. Et le propre de l'accélération, des techniques — depuis le dressage de chevaux jusqu'au jet — c'est de nous libérer progressivement de cette soumission ; et donc de la fatigue. Le dernier essai de Peter Handke sur la fatigue est intéressant à ce propos ; il fait l'éloge

de la fatigue, il dit : « bienheureuse soit-elle », et moi je dis oui : bienheureuse fatigue qui fait de nous des hommes !

Vitesse relative et absolue

L'histoire entière peut se résumer dans la montée des vitesses relatives pour atteindre, avec notre génération, la vitesse absolue. La vitesse relative est l'invention du dressage qui fait d'un cheval — d'abord de la viande —, une bête de trait. C'est déjà important, pour la fatigue, de faire tirer plutôt que de pousser. Ensuite, cette bête de somme est devenue bête de course. Passage décisif : c'est le mythe du centaure, l'homme-cheval. Non seulement économise-t-on sa fatigue ; mais de plus le cavalier profite de la vitesse animale du cheval. Ça donne toutes les grandes conquêtes du monde. Ensuite arrive le voilier. Christophe Colomb le Gênois découvre l'Amérique. La vitesse biologique du cheval est remplacée par celle, technique, qui voit le jour à l'Arsenal de Venise. (Quand je vais à Venise, je ne vais pas voir les églises, je vais à l'Arsenal, c'est mon lieu.) Ce mouvement se prolonge jusqu'à maintenant grâce à la vitesse relative supersonique et hypersonique, avec le jet. Aujourd'hui, enfin, cette vitesse n'est plus relative mais absolue avec la mise en onde de vitesse électronique, celle de la lumière, car cette vitesse participe du domaine électromagnétique et non plus du domaine mécanique — le train, la voiture, l'avion...

La téléaction

Jadis, la loi de proximité était animale, c'était la puissance du cheval. Un cheval valait un royaume. Les premiers banquiers romains furent des cavaliers. Ensuite, elle devient mécanique : le chariot que l'on tire devient... autonome — pour devenir l'automobile ! Et aujourd'hui enfin la loi de proximité est électromagnétique. Et comme les vitesses sont toujours disqualifiantes — une vitesse supérieure élimine les vitesses inférieures — les chevaux disparaissent des rues au profit des voitures. Ce n'est pas le Pouvoir qui l'a décidé : c'est la loi de proximité mécanique qui a remplacé la loi de proximité biologique du dressage des chevaux. Demain, pas besoin d'être prophète, il n'y aura plus de voitures dans la rue, parce qu'on entrera dans le domaine de la téléaction. C'est déjà le cas avec la technologie de l'instantanéité : la télévision, certes, mais aussi la téléaudition et la téléaction. C'est ce que j'appelle la téléprésence, c'est ce que d'autres appellent la téléexistence : le fait d'être à distance en restant ici avec tout son corps. Le cyberespace, téléagissant à des milliers de kilomètres en temps réel : s'il y a téléaction c'est parce qu'il y a utilisation de la vitesse absolue. C'est-à-dire que quand je fais un geste ici le même geste s'est fait là-bas. Comme je dis : « Ici n'est plus, tout est maintenant. » Avant on disait « ici et maintenant ». Quand en appuyant sur un bouton on peut faire exploser à six mille kilomètres une charge, ici n'est plus, tout est maintenant. Ici ne compte plus : ici est disqualifié.

V.V.: *Ça bouleverse toutes les catégories. C'est de l'ubiquité...*

P.V.: C'est-à-dire du divin. Et là on touche une grande question : la société matérialiste a éliminé le Dieu des vivants, du judéo-christianisme, pour inventer un dieu-machine, un deus ex-machina. C'est-à-dire que les attributs du divin — l'ubiquité, l'instantanéité, l'omnivoyance, l'omniprésence —, sont désormais réalisés dans un objet technique. Un objet technique qui peut même devenir autonome à travers les systèmes experts ; le cognitivisme qui permet à la machine d'apprendre. Tout un problème, le cognitivisme...

V.V.: *Dans cette perspective l'image qui, comme vous dites, n'est ni vraie ni fausse, retrouve justement son dogme par la restauration d'un faux dieu, qui reconduit sous forme profane l'iconolâtrie après la grande iconoclastie de la fin de siècle, où Nietzsche proclama la mort de Dieu. L'image télévisée en temps réel restaure-t-elle le dogme de l'image ?*

P.V.: Oui, absolument : l'image devient plus importante que la chose dont elle est l'image. Il y a un déplacement de la réalité de l'objet à sa représentation ou à son absence de représentation — l'avion furtif. Mais l'image au sens général, pas seulement visuelle, l'image aussi radar, ou optique. L'image devient prépondérante comme jadis dans la querelle des iconoclastes et des iconolâtres. À cause de la vitesse absolue. Car ce n'est pas l'image qui devient première : c'est la vitesse. C'est l'image en temps réel qui fait problème, non celle en temps différé.

Jadis il y avait trois types d'images, liées aux trois temporalités : l'image différée, la peinture et la sculpture ; l'image en temps réel, la photo instantanée, et encore... et l'image à venir, le projet, l'imagination, l'image de l'anticipation. Or aujourd'hui deux images coexistent : c'est l'image en temps réel et l'image en temps différé. L'image de l'avenir ? Déjà il y a un déclin des images mentales, des images de l'imagination : on voit bien que les gens ont de la difficulté à lire parce qu'ils ne voient plus. Quand on lit on se fait des images dans la tête... Si l'image devient prépondérante c'est parce qu'elle bénéficie de la vitesse absolue de la lumière.

V.V.: *C'est ce que vous dites à propos des chefs d'États qui eux-mêmes perdront le pouvoir de choisir la Guerre des étoiles ?*

P.V.: La vitesse absolue échappe non seulement aux hommes mais aux responsables suprêmes. Gorbatchev avait dit clairement à Reagan : « Si on continue la Guerre des étoiles demain on va mettre en orbite nos successeurs, nos remplaçants. Vous et moi c'est fini : il décideront là-haut, en temps réel. » Il y avait une perspective apocalyptique — elle est là la perspective apocalyptique et non pas dans mon récit — elle est dans la mise en orbite d'un dieu machine. C'est ça la Guerre des étoiles : la possibilité de la mise en orbite d'un satellite intelligent capable de décider de la guerre et de la paix. C'était ça l'objectif de la grande course aux armements, qui vient de s'arrêter. Espérons-le.

L'apocalypse

V.V.: *On voit toujours le train de l'histoire qui déraille.*

P.V. On a oublié l'accident des accidents. Je m'explique. On a inventé le train et le déraillement, l'avion et le crash... Ça, ce sont des accidents singuliers. Or avec ce qui s'est passé avec Tchernobyl c'est la possibilité de l'accident des accidents. C'est-à-dire que le développement mondial voit émerger un accident absolu. Un accident de développement. Autrement dit, un accident qui ne serait pas simplement un accident singulier mais général. Il y a beaucoup de possibilités, pas nécessairement un krach boursier ou un black-out comme celui New York. Étant donné la proximité des économies, la proximité consanguine — le sida —, il y a des possibilités sidatiques d'accidents, pas seulement à travers la biologie, l'épidémiologie, mais à travers la science et la technique mêmes. C'est une hypothèse : mais il y a maintenant, compte tenu du développement mondial, la possibilité d'un accident général. On assiste à des pannes d'électricité urbaines, c'est déjà un accident général. Or ce genre d'accidents sera demain peut-être mondial. La technique, un jour, provoquera un accident planétaire. Ça peut arriver à n'importe quel niveau, même social : on peut aussi avoir un accident social qui s'apparente à un accident général. Il y a beaucoup des symptômes... Je crois qu'on entre dans une période où l'accident aurait valeur de révélation. Je crois que Tchernobyl a été un élément de la fin de l'équilibre de la terreur. L'accident de Tchernobyl a réduit la possibilité d'une guerre nucléaire. D'une certaine façon, on a compris que la guerre atomique n'était pas possible, et à partir de ce moment là la dissuasion n'a plus marché. D'autre part, ça a prouvé à l'Union soviétique quelle était fermée et là il a fallu appeler les gens au secours. Alors l'Union soviétique s'est ouverte. Tchernobyl a été la Perestroïka. Glastnost et Tchernobyl ça marche ensemble. L'accident a été générateur d'une situation d'ouverture. Donc, l'apocalypse, mais dans sa signification de révélation. ■

LA CHASSE AUX FAUX

Une question d'éthique



MARIE-JOSÉE THERRIEN

Chers membres du conseil d'administration,
Les autorités du musée ont identifié un nouveau faux qu'il faudra décrocher des murs de la galerie Smith. Le directeur s'inquiète des conséquences reliées au dévoilement de cette triste constatation. L'œuvre Trois mouvements en volume *avait pourtant fait l'objet d'une minutieuse analyse de la part de nombreux experts. Il est apparu que cette étonnante reconstitution avait été commandée lors de la tenue d'une exposition temporaire à la fin du siècle dernier. L'original n'a jamais été vu et l'on met en doute son existence même ; l'artiste, dissident d'un régime totalitaire, est disparu avec le secret de son œuvre. Grâce à l'analyse « photoscropique » d'un cliché noir et blanc, les restaurateurs du musée ont démontré que le concept orginal de l'artiste était légèrement différent de celui de l'œuvre acquise.*
JMT, Conservateur en chef, 10 Mars 2029

La peur du faux a engendré ses milices, tel le Rembrandt Research Project qui chasse les infâmes produits et sème le doute chez le visiteur contemplatif qui n'ose plus admirer les tableaux qui n'ont pas encore fait l'objet d'une étude rigoureuse. Il semble que les musées cachent dans leur sein des hérétiques de tout acabit et qu'il n'y aura jamais assez d'argent pour maintenir haut et fort la doctrine de l'authenticité. L'objectivité scientifique n'arrive pas à venir au secours de cette doctrine. Le cas du Kouros acheté par le Getty Museum dont on ne peut prouver l'authenticité, même après des années d'analyse, plonge les spécialistes dans l'incertitude. En fait, la certitude n'existe que lorsqu'un faux est identifié.

Pendant que ces experts s'acharnent, avec mérite, il faut bien le dire, à établir ces tristes constats, d'autres spécialistes reproduisent et reconstruisent mille environnements avec une fidelité toute muséale, empreinte d'éthique et de principes éducatifs. La guerre au faux dans un musée de civilisation, d'histoire naturelle ou dans un centre d'interprétation est simplement impensable. Tout ce que l'on arriverait à prouver c'est qu'il y a un ensemble d'accessoires et d'éléments de décor qui sont plus ou moins faux et dont la présence même permet de comprendre avec plus d'exactitude la nature de l'artefact exposé. Par le biais de l'illusion scénographique, des contextes sont recréés, entraînant les visiteurs à voyager dans le temps et à travers différents lieux. Le musée crée ainsi des *réalités à petite échelle*, un peu dans l'esprit des dioramas.

Ce phénomène n'est pas nouveau, les dioramas existent depuis le début du 19e siècle et ces simulacres n'ont jamais cessé de démontrer leur efficacité pédagogique. On trouve au Musée de la médecine à Londres, des dioramas de cire enchâssés dans des vitrines présentant des scènes réduites d'un bureau de dentiste, de pestiférés au Moyen Âge et d'une dissection d'un corps humain. Au Musée royal de l'Ontario, on peut traverser une caverne remplie de chauve-souris alors qu'à New York, au Musée d'histoire naturelle, on parcourt des galeries sombres éclairées par une lumière émanant des dioramas où un lion empaillé chasse une proie atterrée, elle aussi figée par un habile taxidermiste. Et si jamais les mouvements voués à la défense des animaux questionnaient de telles pratiques, on pourrait toujours intégrer des spécimens vivants à des environnements créés plus naturellement comme le sera le Biodôme de Montréal. Ces susbstitutions ou ces semblants d'écosystèmes qui seront reconstruits dans cette installation olympique réaffectée constitueront un univers totalement fictif qui conservera une apparence *éminemment naturelle.*

Nul n'est besoin de visiter Epcot Centre ou Euro-Disney pour

Illustration : Rémy Simard

chercher les artifices du faux. Les environnements récréés avec la plus grande fidélité portent, comme toutes reconstitutions, les avatars du simulacre. Nos voyages dans le temps muséal ignorent bien des facettes des réalités d'origine car la « réplique authentique » ne permettra jamais de percevoir la faim ou la chaleur d'une brûlure. C'est ce que Ludmilla Jordanova (*The New Museology*,1989) résume dans l'extrait suivant : « The search for verisimilitude, like the acquisition of more " information ", only reinforces the dissonance between the illusion of exactitude and the recognition of artificiality. No one believes a reconstruction really is its original, although they do place confidence in its accuracy. »

De l'enseignement au leurre

Malgré la dissonance décrite par Jordanova, le musée continue et continuera à utiliser ces simulations dans le but légitime de mieux renseigner ses visiteurs. Toutefois, les répliques élaborées ainsi ne s'adressent plus seulement qu'à l'intellect mais visent plutôt à stimuler l'apprentissage par les sens. Le visiteur devient l'acteur et participe au déroulement préfixé des activités. Nombreux sont les lieux historiques d'ici ou d'Europe où le visiteur aura à porter un costume d'époque ou un accessoire approprié lui permettant de traverser le temps muséal qu'il a choisi de visiter. De toute évidence, il y aura des manques, des contradictions, des anachronismes qu'on pourrait analyser longuement. Cependant il est essentiel de reconnaître la valeur éducative et parfois même provocatrice de ces reconstitutions. J'ajouterais aussi qu'il est indispendable d'analyser le musée actuel et ses techniques scénographiques en relation avec les autres médias tels le cinéma, la vidéo et même la télé interactive, car ces derniers ont transformé les paramètres dans lesquels s'effectue la transmission du savoir. En effet, ces nouveaux cadres d'apprentissage nous donnent plus à voir qu'à imaginer. Si l'on reprend l'image cent fois répétée du village global, on constate qu'à l'exemple du musée imaginaire de Malraux, il s'y est effectué une sélection des représentations. Qu'il s'agisse d'une télédiffusion directe ou d'une reconstitution d'un village malien, les deux actions ne sont que le signe de leur réalité.

L'exposition du Musée des beaux-arts de Montréal sur les années de gloire des grandes métropoles présentait des reproductions inspirées de quelques rares documents photographiques seuls témoins de ces œuvres disparues. Je pense plus particulièrement aux cas du *Merzbau* de Kurt Schwitters et du célèbre *Monument à la troisième internationale* de Vladimir Tatline. Schwitters, dans les années 1920, a littéralement transformé son appartement en une sculpture géante qui fut détruite en 1943. On s'accorde à penser qu'il s'agit d'une œuvre majeure dans le développement de la sculpture au 20e siècle tout comme pour la maquette du Monument de Tatline, œuvre qui ne fut jamais réalisée. Au cours des siècles, les reproductions ont toujours représenté des moyens de s'approprier un message, une image qui permet — comme la répétition du conte de la mère à l'enfant — de transmettre un savoir enrichi ou parfois trahi par la vision de l'auteur. La trahison relève du domaine du faussaire qui appose délibérement sur l'œuvre le nom du véritable auteur ou qui tente de recréer des formes anciennes sans avouer sa supercherie. Si l'on oublie quelques instants la trahison du faussaire, force est de constater que les œuvres du Musée des beaux-arts de Montréal et un tableau du peintre hollandais Van Meagren imitant Vermeer procèdent de la même logique de reproduction. Le premier fait reproduire des œuvres existantes et l'autre reproduit une technique et un style du passé. Mais le premier enseigne alors que le second leurre.

Les zones grises

Au Power House (musée des sciences et technologies) de Sydney en Australie, un cinéma des années 1920, le King's Theatre, a été reconstruit à l'intérieur de l'enceinte de ce musée. Le plancher et les panneaux muraux de ce cinéma qui se veut d'époque sont authentiques, alors que les banquettes sont des répliques. Le visiteur marche donc sur un artefact et il peut regarder d'autres artefacts, soit les films qui y sont présentés datant, eux aussi, des années 1920. La logique de cette reconstitution est quelque peu étrange et n'est pas sans rappeler celle de Cité-Ciné de Montréal, à la différence qu'à cette dernière exposition, le visiteur avait l'assurance de naviguer en plein faux. Au King's Theatre, on présente des films datant de la même période, en présumant que ces deux fictions juxtaposées puissent s'enrichir mutuellement. Or l'environnement reconstruit n'a pas d'impact direct sur les réactions du public devant les films qu'il regarde ; une fois les lumières éteintes le spectateur oublie ce qui l'entoure pour se consacrer au seul message du film. Ici, la dissonance est encore plus flagrante car quelle que soit l'exactitude de la reproduction du décor de la salle, jamais le visiteur ne pourra ressentir l'ambiance des projections d'antan.

Outre l'écart entre la représentation et le vrai, il se trouve quelques autres malaises éthiques comme ces répliques qui ne sont pas toujours identifiées comme telles. On ne doit pas non plus oublier les droits de reproduction des objets de collection qui font la fierté de bien des acheteurs. Toutefois, on peut se demander pourquoi les musées alimentent le fétichisme du visiteur, en lui permettant de repartir avec une reproduction de qualité, tout en se sentant éthiquement concernés devant la reproduction d'un ready-made de Marcel Duchamp. Les Romains se sont-ils posés les mêmes questions lorsqu'ils ont reproduit les sculptures grecques ?

L'authenticité, une notion controversée

L'affaire *Au cœur de l'Afrique* a fait couler beaucoup d'encre dans le milieu canadien. Cette exposition au Musée royal de l'Ontario illustrait le discours des missionaires en Afrique noire au tournant du 20e siècle. On a reproché au Musée d'avoir offert une vision biaisée peu respectueuse des réalités noires. Des représentants de la communauté noire de Toronto ont brandi des affiches dénonçant l'exposition devant le musée. Le scandale effraya les autres musées qui auraient dû accueillir cette exposition. Elle fut donc démantelée et à jamais reléguée aux oubliettes.

L'exemple de cette exposition illustre le problème auquel des disciplines comme l'ethnologie et l'anthropologie et parfois l'histoire sont confrontées de plus en plus fréquemment. L'authenticité n'est pas une valeur universelle. Aldona Jonaitis, dans le catalogue qui accompagne l'exposition *Chiefly Feasts*, *The Enduring Kwakiutl Potlatch* de l'American Museum of Natural History, New York, 1991 présentant les Indiens Kwakwaka'wakw de la côte nord-ouest canadienne, écrit sur ce sujet : « [...] authenticity, traditionalism, history emerge from the contemporary questioning of a central premise of classical anthropology, namely that the scholar speakes with an authoritative voice and has the right to make value judgements about what is pristine, what is acculturated, what is culturally pure, and what is tainted by western influence ». S'ajoute à ce premier problème relié aux champs disciplinaires celui de la recontextualisation muséale qui, inévitablement, reflète la culture des designers.

D'un faux à l'autre

Dans ce bref survol des faux muséographiques, il appert que la distinction entre le vrai et le faux n'est pas toujours évidente. À l'exception de l'œuvre attribuée à un véritable faussaire, le musée a souvent recours à une mise en scène où le mi-vrai côtoie sans gêne l'artefact ou l'original. La scénographie muséale doit respecter les limites d'un juste faux qui doit servir à enrichir le sens de l'original. Entre les tendances élitistes qui présentent l'objet en supposant qu'il puisse parler de lui-même et les invraisemblables reconstitutions dysneyesques, le musée contemporain a le devoir de mettre en scène des expositions dynamiques, éducatives et, s'il le faut, amusantes ; de plus, sans confusion sur la nature des objets. Il devra continuer à questionner rigoureusement ses thèmes et intégrer au processus d'exposition, s'il y a lieu, des membres des communautés représentées ainsi qu'à apprendre à composer avec les controverses qui lui seront adressées. ■

LE KITSCH DANS L'ART

ou du vrai et du faux en double exposition

« Le kitsch, c'est la station de correspondance entre l'être et l'oubli »
(Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*)



Illustration : Hono Lulu

Eva Le Grand

Impossible de donner une définition simple du *kitsch*, terme couvrant sans doute la catégorie la plus polymorphe des domaines esthétique et sociologique aussi bien que philosophique et culturel ; impossible surtout d'opposer tout simplement le kitsch à l'art comme on opposerait le vrai au faux, car il traverse en fait tous les champs artistiques de notre modernité. « Toute œuvre d'art a une goutte de kitsch », disait Broch ; et pour Adorno il était « vain de vouloir abstraitement tracer des frontières entre la fiction esthétique et le pillage sentimental du kitsch », qui est « mélangé dans tout art comme un poison ».

Dans le langage courant où il est plus souvent adjectif que substantif, le kitsch est encore compris, de façon on ne peut plus stéréotypée, comme l'expression non artistique du mauvais goût ou du faux, bref comme un objet de pacotille sans aucun lien avec un « vrai art » digne de ce mot. Ce qui semble cependant moins compréhensible, c'est l'adoption pure et simple de tels clichés, même de nos jours, par un bon nombre de critiques et de dictionnaires des plus sérieux. C'est oublier que si le modernisme artistique du XXe siècle s'est développé largement en réaction contre le kitsch (Kundera démontre, par exemple, à quel point le kitsch était l'ennemi numéro un de l'art en Europe centrale et on pourrait dire sans doute la même chose pour d'autres contrées, notamment l'Amérique latine), le concept aussi bien que le statut même du *kitsch* dans la production artistique ont traversé depuis lors plusieurs métamorphoses. Mais le changement le plus significatif s'opère précisément à notre époque *(post)moderne* grâce à ses stratégies artistiques marquées par la mise en place d'un dispositif ludique de simulacres et d'illusions (dispositifs *narcissique* et de *séduction* dirait Lipovetsky) et dont le kitsch fait désormais partie. Tout se passe comme si on ne savait guère plus distinguer (mais l'a-t-on jamais su ?), entre le *désir de l'illusion* et les *illusions du désir* pour reprendre la belle expression de Bio Casares. Tout cela ne signifie nullement — et le roman contemporain en est l'exemple par excellence — que le kitsch soit intégré dans une œuvre artistique de façon innocente et non critique, bien au contraire.

Toutefois, la conception théorique du kitsch demeure encore souvent et par trop exclusivement attachée à des *objets*, ce qui oblitère largement sa dimension anthropologique. Il revient sans doute à Milan Kundera d'avoir rappelé, à la suite de Broch, que le kitsch est avant tout une *catégorie existentielle* et qu'il faut le concevoir non plus seulement comme une dimension d'*objet* mais bien comme *attitude* du *Kitschmensch*, comme une vision-désir du monde à laquelle on sacrifie toute conscience éthique et critique pour la rendre conforme à l'impératif d'un *bel effet* — aussi beau que sentimental d'ailleurs — et qui répond moins au besoin de la beauté du *Kitschmensch* comme à celui, chimérique, du Bonheur. Ainsi, le kitsch offre-t-il avant tout une « satisfaction affective du sujet », pouvant se définir comme « le besoin (de l'homme-kitsch) de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue », ou comme « traduction de la bêtise des idées reçues dans le langage de la beauté et de l'émotion[1] ». Kundera conçoit ainsi le kitsch comme un phénomène consubstantiel à l'être, comme expression esthétique de tout « accord catégorique avec l'être[2] », cet accord sous-entendant une adhésion aveugle et non critique avec la représentation du monde tel qu'on le souhaite ou encore tel que diverses idéologies ou *imagologies* aimeraient nous le faire voir.

Par ailleurs, mettant à profit la profonde tendance mythifiante de l'homme, son éternel désir (désir-illusion) de l'Idylle, de l'Utopie et du Bonheur, le kitsch aime investir ce domaine en y opérant une *kitschisation du mythe* (Dorfles). Cela lui permet de produire un bon nombre de *pseudo*-mythes modernes dont l'imagerie, en sacrifiant au désir « du plus grand nombre » (Moles), se transfigure en une *idéalisation émotionnelle et esthétique de la représentation du monde*, caractéristique qui explique les troublantes affinités du kitsch avec les idéologies totalitaires, surtout lorsque leur langage artistique obéit à l'impératif d'embellissement du réel, une imposture sémantique en somme ou, comme le dit avec humour Lipovetsky, à un *lifting sémantique*. Il ne s'agit donc ici nullement d'une *fausse* représentation du monde à proprement parler — ce qui serait à la limite le moindre mal puisqu'elle serait facilement repérable lors de sa réception — mais bien d'une vision tronquée, réduite, où tous les éléments inacceptables pour l'homme brillent par leur absence.



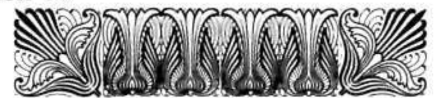
Il serait sûrement moins périlleux de constituer un énième « catalogue de mauvais goût » débordant d'objets en faux matériel (flamants roses en plastique ou statuettes de nègres en plâtre pêchant du poisson sur les belles pelouses de nos campagnes nord-américaines...), mais tel n'est pas mon propos. Est-ce l'envie de trahir une fois de plus la traditionnelle identification de l'art avec la vérité qui me pousse à examiner le phénomène du kitsch non pas du côté du faux mais bien à l'intérieur même du champ artistique (notamment celui du genre romanesque contemporain) ? Ce qui signifie justement de voir le kitsch en *double exposition* avec la *somme des faux* qui constitue en fait la fiction contemporaine et qui, pour paraphraser Borges, donne seule un effet de vérité ? Car aujourd'hui, à notre « ère du faux » comme on a appelé à maintes reprises la production artistique depuis les années 1980, toute opposition de type art/kitsch, vrai/faux ou beau/laid devient logiquement (et artistiquement) impensable. Ce qui ne veut pas dire pour autant, me semble-t-il, qu'on doive laisser tomber toute interrogation des différences entre art et kitsch, car celles-ci demeurent ! Seulement, elles sont diluées, si je puis dire, grâce à ce qu'on se plaît à désigner souvent, syntagme à la mode oblige : l'*indifférentiation* généralisée *des signes*. Je ne puis m'empêcher d'entendre sans cesse, en écho persifleur, la question posée par un des textes consacrés à *L'ère du faux* par la revue *Autrement* : et si la question du vrai et du faux n'était que bavardage[3] ?

Le kitsch ne peut donc être examiné à travers la dure opposition du vrai et du faux, mais bien à travers cette *double exposition*[4] agencée par la représentation et qui téléscope le kitsch et l'art dans une même composition contrapuntique. D'ailleurs, comment séparer de façon catégorique l'art du kitsch quand on sait que toute représentation révèle nécessairement une part de faux et de fiction ? Et si l'art *avec* le kitsch, le vrai *avec* le faux produisaient *ensemble*, si je puis me permettre ce paradoxe sémantique, dans une sorte de *nouvelle pluralité*, l'unique *contenu de vérité* possible dans la représentation d'œuvres contemporaines ? Après tout Adorno (à la suite de Nietzsche) n'a-t-il pas raison de dire que le contenu de vérité ne réside point dans le « message » d'une œuvre artistique mais s'y manifeste comme *pluralité*[5] ?

D'où, en ce qui concerne le champ de mes investigations critiques sur le kitsch, le choix du genre romanesque dont les stratégies contemporaines (postmodernes ? baroques ? impures ? peu importe !) se montrent programmatiquement plurielles et hétérogènes et par là même l'unique instrument de vérité. Ce passage de l'unicité à la multiplicité n'est-il pas devenu en fait parcours obligé, voire l'essence même de l'art contemporain dont le genre romanesque représente la forme la plus exacerbée ? Rien n'y semble plus *a priori* faux, tout dépend de la combinatoire dont le kitsch constitue désormais un des éléments. Or, ce faisant, les romans qui intègrent le kitsch — chacun avec ses procédés particuliers — comme un des vocables de leur réalité fictive, désignent tous, dans le comportement même des personnages, le kitsch comme *code existentiel* le plus tenace, le plus secret et le plus sournois de notre temps. (Les romans de Manuel Puig, Vargas Llosa, Michel Tournier, Witold Gombrowicz, Milan Kundera, Bohumil Hrabal, Michel Tremblay et bien d'autres en sont des exemples *par excellence* et constituent une liste à laquelle il faudrait joindre, pour commencer, *Madame Bovary* de Flaubert, liste que je ne puis, hélas, analyser dans le cadre limité de cet article[6].)

D'ailleurs, ce n'est sûrement pas un simple hasard si les grands romanciers de régions en apparence aussi éloignées que le sont l'Europe centrale et l'Amérique latine intègrent, souvent de façon programmatique, divers paradigmes du kitsch dans une ambition pluraliste analogue, qu'on la nomme *somme des connaissances* (R. Musil) ou *roman total* (E. Sabato). Art et Kitsch (vrai ou faux ?) s'y interpénètrent, mais dans la *double exposition* déjà mentionnée. Il en est ici du faux comme de l'illusion

dont parle Cioran : « Tout le monde se trompe, tout le monde vit dans l'*illusion*. On peut admettre au mieux une échelle des fictions, une hiérarchie des irréalités, donner la préférence à telle plutôt qu'à telle autre, mais opter, non, décidément non[7] ! »



Si la décennie des années 1980 fut appelée, à tort ou à raison, celle de l'*ère du faux* — appellation qui suggère sans équivoque que la vérité est de nos jours en crise — il n'en reste pas moins que l'étrange *plaisir* du jeu des apparences, de simulacres, de masques et, partant, de mensonges et d'illusions que cette dénomination implique, est vieux comme le monde. Mais l'art peut-il encore prétendre à la vérité lorsqu'il fait triompher les simulacres et artifices au point de mener à un processus de *déréalisation* généralisé ? La célèbre phrase de Warhol pourrait s'appliquer sans doute à tous les champs de l'art contemporain : « Tous mes films sont artificiels, mais tout est artificiel. Je ne sais pas où l'artificiel s'arrête et où commence le réel. » Pourquoi ne pas aspirer alors ouvertement, pour paraphraser Nietzsche, au *non-vrai* ? Cette tendance quasi viscérale à substituer des images-simulacres de nos désirs et illusions à des vérités inacceptables pour l'individu ne reflète-t-elle pas l'impossibilité du syntagme *amour de la vérité*, syntagme dont parlait déjà Ulrich dans *L'Homme sans qualités* de Musil comme étant un des termes les plus contradictoires de notre langage ?

Finalement, on pourrait dire de façon quelque peu hérétique que toute représentation d'une temporalité idéalisée, éternelle et utopique (le paradis perdu aussi bien que l'avenir radieux...) ne peut se dévoiler dans l'art qu'en tant que kitsch, comme un désir d'éternité qui oblitère toute chronologie. Le bonheur n'est-il pas après tout, comme nous dit *L'insoutenable légèreté de l'être*, un *désir de répétition* ? Alors si « l'art est la promesse d'un bonheur qui se brise », comme le voulait Adorno, le kitsch pourrait bien se définir comme la promesse d'un Bonheur qui s'accomplit dans la représentation, un bonheur compensatoire à prétention de vérité mais qui, à la différence de l'art, n'offre en fait qu'une *parodie de la catharsis*[8].

Mais comment expliquer le statut particulier qu'acquiert le kitsch dans les stratégies artistiques *postmodernes*, et cela qu'il y soit intégré au premier ou au second degré, de façon innocente ou ironique ? Risquons une hypothèse : et si la vertigineuse proximité entre le kitsch et l'art relevait de leur *pouvoir de séduction* commun ? Si nous suivons l'idée de Lipovetsky pour qui notre époque de *déréalisation* généralisée a remplacé la logique de production par une logique de séduction[9], le kitsch, ce grand séducteur qui veut plaire à tout prix au plus grand nombre en faisant appel à la fois à la fibre sentimentale et esthétique du récepteur, s'impose avant tout autre choix de représentation.

Tel un don Juan usant sans vergogne de son *bel effet*, le kitsch — et cela est frappant dans sa représentation littéraire — utilise de façon significative les thèmes de l'amour et de la mort. Mais attention ! Son parcours donjuanesque ne se déroule nullement à l'ombre de la mort du héros tragique, bien au contraire : ce n'est pas le vrai visage de la mort et de la réalité que le kitsch fait voir à ceux qu'il veut séduire mais bien une « vérité voilée », une *fiction de la beauté* en somme ou, pour reprendre un autre terme par lequel Kundera désigne on ne peut plus judicieusement le kitsch : un « *masque de beauté*[10] ». Or ce masque de beauté (ce bal masqué généralisé devrais-je dire), devient le signe par excellence de l'artificialité des effets préfabriqués qui constitue le fondement même de l'*ambiguïté* sémiotique du kitsch[11]. En effet, qu'on l'appelle *mensonge esthétique* (Eco), *esthétique de l'auto-tromperie* (Calinescu) ou *de simulation* (Baudrillard), le kitsch ne crée pas sa propre beauté ; toute sa séduction, *tout son attrait est parasitique de son référent* (Kulka).

Mais si l'on admet que la *séduction du kitsch* est surtout de nature esthétique, on doit questionner nécessairement les différences entre les qualités esthétiques du kitsch et de l'art. Au risque de simplifier, disons de façon schématique que contrairement à l'art, le kitsch requiert trois caractéristiques : une charge émotionnelle du thème visant l'universalité en la rendant rassurante ; une identifiabilité des objets mais alors en accord avec le conformisme des conventions ; finalement, et surtout, le kitsch n'enrichit jamais nos associations et nos relations au sujet représenté, pas plus qu'il n'exploite, pour reprendre la pensée de T. Kulka, les possibilités artistiques d'une élaboration structurelle[12]. C'est dans le même ordre d'idées que Kundera oppose, dans sa réflexion sur l'effet esthétique d'une œuvre romanesque (mais cela pourrait s'appliquer sans doute à l'art en général), la *beauté de la connaissance* à une *beauté-kitsch* qui en reste exclue.

Mais alors la beauté, comme toute connaissance d'ailleurs, n'est-elle pas devenue suspecte ? Voilà l'idée que suggère de façon exemplaire la constante et *double exposition* du thème même de la beauté à travers l'œuvre entière de Milan Kundera. Le kitsch y trahit toujours la beauté-connaissance par son désir d'éliminer tout conflit et toute ambiguïté. Pour les personnages kundériens, la beauté n'apparaît d'ailleurs déjà plus autrement que comme un signe fugitif, laissé là par erreur, d'un « monde trahi » et disparu sous le *masque de beauté* d'un kitsch (visuel et acoustique...) omniprésent. Nous sommes bien loin du « la beauté sauvera le monde », célèbre énoncé visionnaire de Dostoievski. On peut se demander, en effet, si la conception kundérienne de la beauté comme monde trahi par une évasion constante vers l'idylle que nous propose le kitsch ne suggère pas en fait l'idée que derrière toute beauté, que derrière toute connaissance, il y a toujours un leurre, une illusion possible ou, pour le dire avec son personnage du peintre Sabina de *L'Insoutenable légèreté de l'être*, que « devant il y a un intelligible mensonge et derrière une incompréhensible vérité »...

Et si toutes nos connaissances, comme le suggère aussi Cioran, ne comportaient que des *vérités d'erreur* et d'illusion ? Pour boucler la boucle de ces remarques trop fragmentaires et incomplètes, mobilisons une dernière fois le scepticisme sain du philosophe : « L'illusion enfante et soutient le monde ; on ne la détruit pas sans le détruire »... Mais alors que peut-on faire contre les illusions de beauté et de bonheur que le kitsch nous propose ? En rire ! Car, comme le dit bien J.-M. Rabaté, « contre la beauté symbolique, une seule arme, la plus immédiate et radicale : le rire, un rire encore plus satanique et déchaîné (...) le rire comme substitut désespéré de toute connaissance devenue suspecte[13] ». ■

Notes

1. Milan Kundera, *L'Art du roman*, Gallimard, 1986.

2. Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Gallimard, 1984.

3. « L'ère du faux », *Autrement*, No 76, janvier 1986.

4. J'emprunte ce terme à *L'Insoutenable légèreté de l'être* où il est utilisé comme métaphore de l'art pictural de Sabina aussi bien que de l'ambiguïté existentielle.

5. Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, Klincksiek, 1982. Voir aussi Nietzsche, *Le crépuscule des idoles*, Flammarion, 1985.

6. subvention du CRSH, dans le cadre d'un Groupe de recherche sur les *Paradigmes du kitsch dans le roman contemporain*, groupe œuvrant sous ma direction au département d'études littéraires à l'UQAM. On peut déjà consulter à cet égard, entre autres, l'analyse des rapports entre le kitsch et le mythe dans *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier (par Marie-Renée Larochelle, M.A., UQAM 1991) et celle entre le kitsch et le corps (individuel et culturel) dans *Les nouvelles d'Édouard* de Michel Tremblay (par Solange Arsenault, M.A., UQAM 1991).

7. E.M. Cioran, *Écartèlement*, Gallimard, 1979.

8. C'est Adorno qui définit le kitsch comme une parodie de la catharsis.

9. Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, Gallimard, 1983.

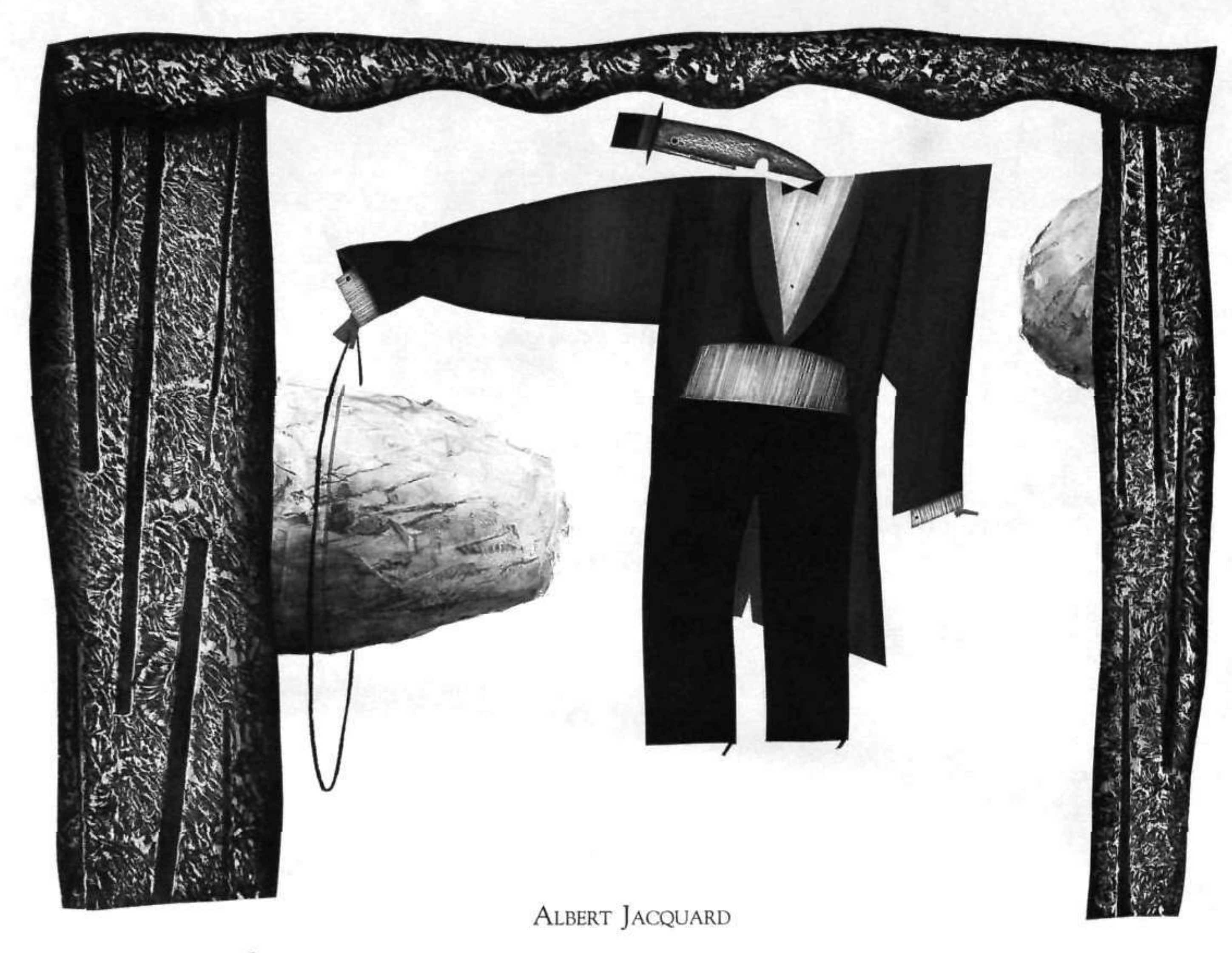
10. *L'Insoutenable légèreté de l'être*, *Op. cit.*

11. Voir à ce sujet l'article de Muniz Sodré, « Kitsch, Metonimia, Nazi-fascismo », *Tempo Brasiliero*, Vol. 52, 1978 (30-37).

12. Tomas Kulka, « Kitsch », *The British Journal of Aesthetics* ; Vol. 28(1) : hiver 1988.

13. Jean-Michel Rabaté, *La Beauté amère*, Champ Vallon, 1986.

Renaissance de notre regard



ALBERT JACQUARD

Paradoxalement, le 20e siècle, témoin de tant d'atrocités, restera dans l'histoire comme celui d'une renaissance. Évoquant le 15e siècle, la « Renaissance », nous oublions volontiers les guerres, les épidémies, les famines ; nous gardons en mémoire la transformation du regard des hommes sur le monde et sur eux-mêmes. Grâce à Copernic, la Terre n'était plus le centre de l'univers ; grâce à Luther, chaque homme était capable de raisonner par lui-même en refusant l'argument d'autorité. L'histoire bifurquait, car quelques esprits avaient osé mettre en question des idées reçues.

De telles remises en question ont été plus nombreuses au cours des cent dernières années que pendant les vingt siècles de l'ère chrétienne. Il n'est guère de concept qui n'ait reçu depuis quelques décennies de tels coups qu'il en est devenu méconnaissable.

Avec la « relativité restreinte », Einstein a détruit le concept de temps absolu : pour deux observateurs en mouvement l'un par rapport à l'autre, les horloges ne sont pas synchrones. La théorie de la « Relativité générale », développée durant la Première Guerre mondiale, a eu des conséquences plus décisives encore. Le temps n'est plus seulement modifié par le mouvement des observateurs ; il l'est aussi par la présence des masses : au voisinage d'un objet massif, les horloges retardent ; un événement qui dure longtemps pour un observateur lointain apparaît court pour celui qui est proche d'une étoile. Le cas limite est celui des célèbres « trous noirs » ; ces objets sont si denses qu'ils courbent autour d'eux l'espace-temps au point qu'aucun rayon lumineux ne peut s'en échapper. La chute d'un observateur dans ce trou noir dure pour lui quelques instants ; pour un observateur lointain elle dure un temps infini ; les minutes de l'un sont l'éternité de l'autre.

Illustration : Jacques Cournoyer

Voilà qui est bien loin du temps rigoureux qui semblait s'écouler imperturbablement, toile de fond devant laquelle se succédaient les événements.

La réalité : quelle réalité ?

De même la matière n'a plus pour le physicien d'aujourd'hui la définition admise, comme une évidence, par son prédécesseur d'il y a un siècle. Lorsque l'électron a été découvert en 1895, on l'a décrit tout naturellement comme une « particule », sorte de caillou extrêmement petit tournant autour du noyau de l'atome. Cette image est maintenant totalement abandonnée ; un électron n'est plus un grain de matière mais un « paquet d'ondes ». « Ce que le physicien contemporain nomme *particule* n'a aucun rapport avec notre intuition d'un petit fragment de matière ou d'énergie ; les êtres physiques fondamentaux sur lesquels nous raisonnons sont en vérité des *champs* plus ou moins largement modulés dans l'espace-temps. » (André Lichnérowicz).

Voilà qui est bien loin des atomes à la Lucrèce présentés dans notre enfance comme des systèmes solaires en miniature.

Mais le changement le plus fondamental concerne moins la

façon dont nous regardons la réalité que la façon dont nous expliquons les processus qui s'y déroulent.

Le 19e siècle nous donnait une vision désespérante de notre place dans l'univers. Celui-ci, expliquait par exemple le célèbre physicien Pierre-Simon de Laplace, est constitué d'éléments soumis à des lois parfaitement déterministes ; un « esprit » connaissant l'ensemble de ces lois pourrait, à partir de l'état de l'univers à l'instant présent, déduire son état à l'instant suivant et, de proche en proche, décrire toute son histoire à venir (et reconstituer aussi facilement son histoire passée). Inséré dans un tel mécanisme ne laissant aucune place au hasard, chaque homme est donc vu comme un objet dont tous les actes (et même les pensées, si celles-ci sont liées à des phénomènes concrets se déroulant dans le cerveau) peuvent être prévus. Aucun espoir n'est laissé en l'existence d'une possible liberté.

Prévoir, ne pas prévoir

Le 20e siècle a apporté une tout autre vision. Henri Poincaré a démontré, il y a un siècle, un résultat inattendu : le mouvement dicté par les forces de gravitation, donc parfaitement déterministe, des planètes autour du soleil ne peut être calculé à long terme, dès lors que l'on prend en considération les interactions de plusieurs d'entre elles. L'« esprit » omniscient imaginé par Laplace ne pourrait donc, même dans un cas aussi simple, décrire un avenir très lointain à partir de la connaissance d'aujourd'hui ; cette incapacité ne résulte pas d'une insuffisance technique, elle découle de la nature même des processus en jeu. L'enchevêtrement des déterminismes aboutit à l'imprévisibilité.

L'hypothèse de ce déterminisme a dû, d'autre part, être revue dans l'optique de la physique quantique.

L'objectif de celle-ci se réduit à préciser ce qui est *observable* dans l'univers, et n'évoque l'*état* de cet univers qu'à travers des fonctions de probabilités. La connaissance d'aujourd'hui ne permet pas d'annoncer demain, elle permet seulement de calculer les probabilités des possibles de demain. La liberté humaine ne représente donc plus un paradoxe.

De même le 19e siècle avait développé une nouvelle branche de la physique, la thermodynamique. Son affirmation centrale était l'accroissement inéluctable de l'« entropie » de toute structure matérielle isolée : peu à peu, toutes les formes d'énergie se dégradent en chaleur, le désordre s'installe, toutes les organisations s'effondrent ; il ne reste plus que la grisaille uniforme des mouvements browniens. Généralisée aux sociétés et aux individus, cette description du devenir est particulièrement désespérante ; mais il fallait l'accepter au nom du réalisme.

Les affirmations indécidables

En cette fin du 20e siècle, nous comprenons, au contraire, grâce à des physiciens comme Ilya Progogine, que la croissance de l'entropie n'est une fatalité que pour les structures isolées ; or de telles structures n'existent pas dans un univers où tout est en interaction. Les ensembles concrets ne peuvent avoir que des frontières poreuses, lieux d'échanges avec les ensembles voisins. Les structures réelles sont des « structures dissipatives ». Grâce aux apports de l'extérieur, leur richesse en éléments, en informations, en pouvoirs de réaction, loin de s'effondrer, peut s'accroître. Mise hors d'équilibre par un choc venu de l'environnement, une structure dissipative peut retrouver un nouvel équilibre plus riche de promesses que le précédent. La loi de notre univers n'est pas la dégradation inéluctable, mais un cheminement vers des possibilités inattendues. D'un siècle à l'autre, le retournement de point de vue est total.

Plus fondamentale encore est la novation intervenue au cœur même de l'outil qui nous permet de développer la science : la logique. Il était admis depuis toujours qu'en acceptant un certain nombre de règles de raisonnement considérées comme évidentes, ou admises comme des axiomes, on peut avancer avec rigueur et décider, face à toute affirmation ayant un sens, qu'elle est vraie ou qu'elle est fausse. L'exemple limite est celui de l'arithmétique où l'affirmation « 2+2=4 » est déclarée vraie, et « 2+2=5 » déclarée fausse.

Cette croyance en l'existence d'un tel ensemble d'axiomes de base a été détruite au cours des années 1930, notamment par le mathématicien Kurt Gödel. Il a montré que, quelle que soit la richesse de cet ensemble, il laissera toujours comme indécidables certaines affirmations. Elles ne pourront être démontrées ni vraies ni fausses. Peut-être en est-il ainsi de certains « théorèmes », comme le célèbre « théorème de Fermat » ou la « conjecture de Goldbach », qui ont jusqu'ici résisté aux efforts de démonstration des mathématiciens, mais pour lesquels on n'a pas pu trouver de contre-exemple. Entre le « vrai » et le « faux », s'insère la catégorie de l'« indécidable ».

Le souvenir d'un formidable renouveau

N'est-ce pas, dans le domaine du raisonnement, un espace ouvert à la liberté, équivalent à celui qu'ouvre l'imprévisibilité des processus en jeu dans le domaine des objets ?

Dans quelques siècles, lorsque, dans la mémoire des hommes, les dictateurs, les intégristes, les aventuriers ivres de puissance ne laisseront plus qu'une trace à demi effacée, il restera de notre époque le souvenir d'un formidable renouveau. Nos descendants nous envieront de l'avoir vécue, d'avoir pu y participer. Mais restera-t-il encore des hommes ? ■

Sacré Albert !

J'avais beaucoup travaillé. D'ailleurs, une masse considérable de feuillets noircis témoignaient de mon ardeur et trahissaient mes nombreuses hésitations si j'en juge par la quantité de ratures qu'ils comportaient.

Au terme de longs efforts, des nuits, des journées entières étalées sur plusieurs mois — peut-être sur plusieurs années car la notion du temps est devenue chez moi tellement relative que j'éprouve beaucoup de mal à évaluer aujourd'hui la durée de mon travail — au terme de longs efforts, donc, j'étais parvenu à établir que l'énergie libérée par un objet est égale à sa masse multipliée par la vitesse de la lumière à la puissance deux. J'étais particulièrement fier de la sobriété de l'équation qui traduisait ce principe. Et puis quand j'ai commencé à expliquer que cette modeste contribution n'en était pas moins digne (sans vouloir en exagérer la valeur) de figurer dans des livres, j'ai bien vu que mes propos suscitaient des réserves. Sans vouloir vexer qui que ce soit, j'oserais dire que je soulevais des réactions de scepticisme.

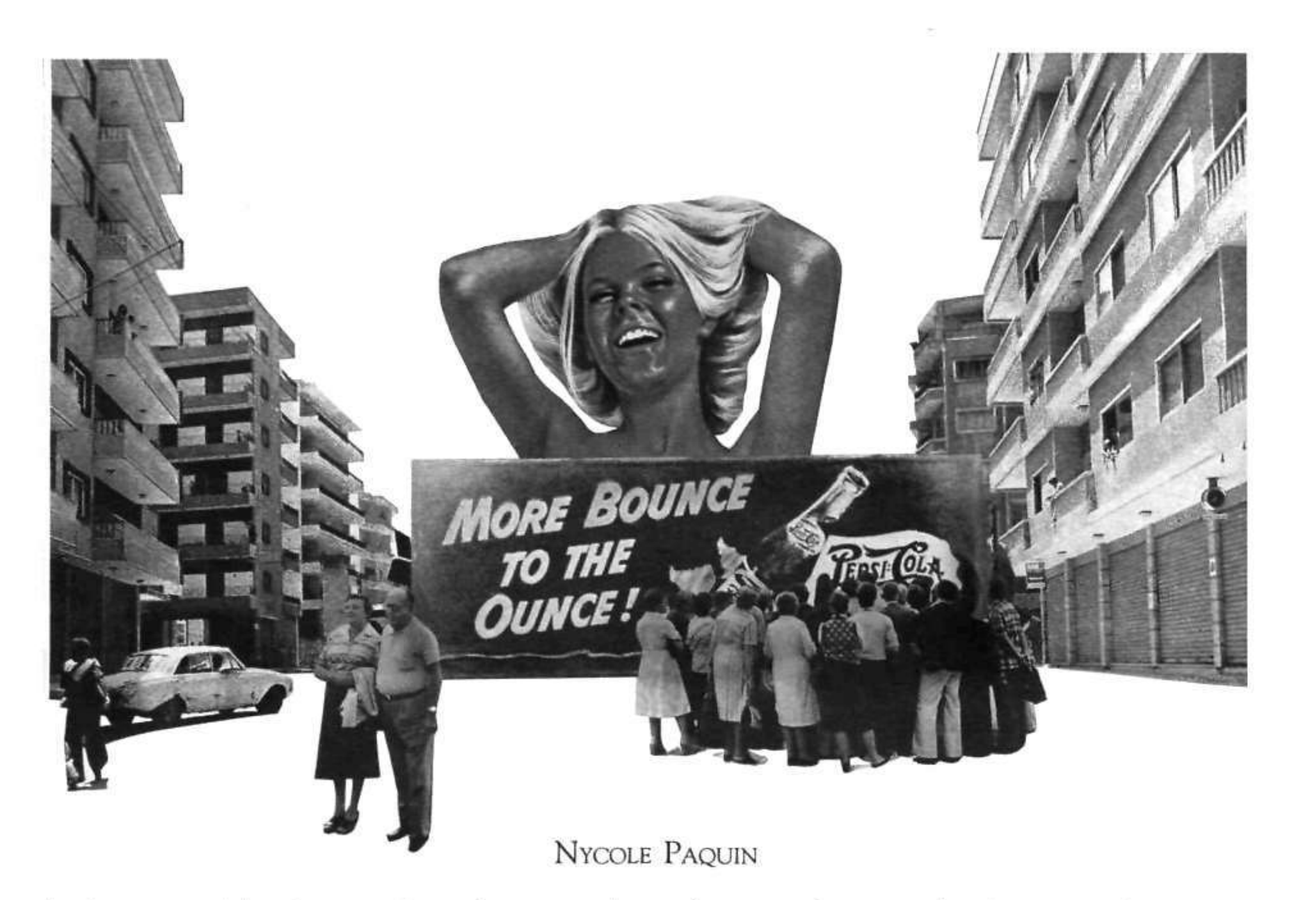
Je reconnais qu'une telle découverte n'était pas facile à exposer. Certes, la présence de la lumière et de sa vitesse élevée au carré n'ont pas de rapport évident avec un objet et son poids. C'est pourquoi j'ai toujours demandé à mes interlocuteurs de considérer cette relation comme très relative. Pour limiter les objections, j'ai regroupé mes idées sous le nom de théorie de la relativité. En dépit de cette concession, je ne suis pas parvenu à convaincre tout le monde. Je crois que ce qui choque le plus les esprits c'est que ma relativité soit universelle et qu'elle s'exprime par une formule d'équivalence entre la masse et l'énergie. Ils ne comprennent pas le lien entre une théorie de la relativité et son expression sous la forme d'une équation assez simpliste.

— Vous trouvez que ma formule n'est pas bonne ?

On me répond en riant. Je la trouve pourtant jolie, ma formule. Elle est courte mais ne manque pas d'élégance. J'ai repris mes calculs plusieurs fois. Je suis absolument certain de n'avoir commis aucune erreur. D'ailleurs, en consultant des documents d'archives — les Annales de physique, je crois — je me suis aperçu qu'un physicien arrive au même résultat que moi. Il s'appelle Albert Einstein... Sacré Albert !

Bernard Lévy

LES DOUBLES VISAGES DE LA PUBLICITÉ



NYCOLE PAQUIN

Il n'y a pas si longtemps, les axiomes « plus vrai que vrai » ou « plus faux que faux » nous faisaient voir et comprendre les rouages bien huilés de la machine publicitaire. Avant les années 1980, la sociologie et la sémiologie, surtout avec Roland Barthes et Georges Peninou, nous avaient révélé le processus de mise en symboles des images publicitaires où l'exposition ostentatoire du produit régulait la tension entre le réel et l'imaginaire. Et c'est sur cette tension ou sur ce décalage que devait jouer le message.

On nous avait convaincu de l'éminence de la séduction et de ses subterfuges subtils responsables de provoquer un désir de dépassement du présent dans un avenir immédiat. La linguistique nous avait appris qu'une foule d'éléments « accidentels », par exemple les rapports formels souvent incongrus et non prévus entre le texte et l'image participaient d'un excédent effectif sur le récepteur et moussait le désir de s'approprier une « image » reliée au produit de consommation. Jean Baudrillard nous avait bien éveillé à « l'obscénité » entendue dans le sens de « trop plein » en rapport avec tous les moyens modernes de la communication.

L'analyste sémioticien et/ou sociologue avait alors évité les parallèles faciles entre la publicité et les gens pour étudier attentivement les « pratiques représentationnelles spécifiques » de la publicité, ses structures rhétoriques, ses emboîtements idéologiques et sémantiques dus à la *forme*, c'est-à-dire à tout ce qui participe de la production effective du message sur les affects du récepteur.

Illustration : Homo Ludu

Mais voilà, si ces méthodes d'analyse demeurent pertinentes, personne n'avait prévu qu'une société postmoderne allait se distancier de plus en plus de l'homogénéité fonctionnelle de la publicité pour se constituer en une réalité sociale éclatée, maintenant sans prise globale, sans permanence, qui se bricole une idéologie de la « syncope », c'est-à-dire une vision du monde où la dispersion, la pluralité, l'inter-, la pluri- et la multi-disciplinarité encouragent l'errance, le croisement, le flou, la greffe « sur mesure ». De là, la promotion sous toutes ses formes encore ancrée (et pour cause) à ses objectifs fondamentaux. Serait-elle devenue notre seul ancrage sur le « réel », sur un imaginaire plus stable que la vie même ? Ce que nous tenterons de voir ici, c'est l'écart marqué entre la publicité, ses formes et ses contenus, et l'idéologie socio-politique actuelle qu'il faut bien mesurer à l'échelle mondiale en raison de nos moyens de communication sans frontières ; ce qui ne veut pas dire sans censure...

D'autres l'ont fort bien démontré, toute publicité mise sur le paradoxe vrai/faux. Les analyses les plus



raffinées nous ont bien fait admettre que la « vérité » n'était rien de moins et rien de plus que la parfaite adéquation entre un énoncé et son référent, c'est-à-dire, de façon générale, entre le langage et la réalité qu'il représente[1]. Cet axiome décrit en somme l'essence publicitaire, ses règles, ses lois et les conditions de sa production d'effets. Ceci admettant, bien entendu, que la fonction publicitaire est avant tout de vendre l'idée ou l'image d'un produit et non le produit lui-même. Or cette « image » ne fait pas uniquement la promotion du produit pour lui-même, mais pour nous, consommateurs, en tant que participants à la circulation globale de valeurs anthropologiques, culturelles et sociales. Si le langage publicitaire a « fonctionné », c'est que sa portée constatative fut sans faille. Pour plaire et convaincre, il doit (encore...) construire des simulacres, c'est-à-dire des espaces de discours où l'idéalisation des choses et des états de faits projetés correspondent au plausible. Tout le monde comprend le caractère pervers de la publicité, mais croit pourtant à la vraisemblance du rêve véhiculé.

Or, jusqu'à récemment, ce rêve, cet idéal publicitaire, ce simulacre rectificateur de toutes les failles sociales demeurait « mesurable » à un monde réel. À juste titre, on a souvent taxé la publicité « d'utopie ». Mais pour qu'il y ait construction d'utopie (elle est toujours construite, imaginée[2]), il faut nécessairement qu'elle prenne ses distances par rapport à une realité préalable, actuelle et visible. Historiquement, cette utopie publicitaire où le farfelu faisait néanmoins figure d'état réalisable s'était articulée sur une société occidentale où tous les autres moyens de communication parallèles s'entendaient à cloisonner leurs objectifs. Nous étions à l'ère du structuralisme où le cloisonnement et la spécialisation assuraient un certain ordre, tout au moins une certaine prise sur la spécificité des choses et des états.

Narcisse libre et solitaire

Au moment où les « unions » de l'Est se disloquent à un rythme imprévisible qui étonne le monde ; où le culte de la « personne » envahit la totalité du globe ; où les médias se font plus « tapageurs » et expéditifs que la publicité ; où la presse se soumet aux machines politiques ; où la manipulation de l'information ciblée incombe à l'individu (systèmes interactifs, vidéo et informatique), la surabondance des communications personnalisées a pour conséquence de créer un climat où tout du réel et du quotidien fait figure de simulacre, comme si la source même de l'information avait pris une telle distance que seul le « canal » suffisait non seulement à authentifier le contenu (on se souvient de la thèse de Marshall MacLuhan...), mais encore à introduire l'utilisateur comme « sujet » agissant. Il faut bien voir que l'idéologie de la « personne » a eu pour conséquence de couper l'individu de la collectivité : Narcisse libre et solitaire dans un monde hyper-informatisé où règne l'égalité indifférente.

Sur ce point *formel* de l'information personnalisée, la publicité a récemment emboîté le pas technologique en introduisant *la PVL* (promotion au lieu de vente). Promotion de dernière heure : à l'intérieur du magasin, le consommateur peut consulter des bandes vidéo et des mini-ordinateurs qui ont été placés à des endroits stratégiques : « La transaction est sur le point de se faire. C'est le moment ultime où le consommateur peut être influencé.[3] » Sorte de « climax » avant la décharge ?

L'idéologie postmoderne, dont le *contenu* publicitaire semble se retirer pour des raisons de logique, a affirmé le pouvoir séducteur de la dissemblance, des ruptures, des juxtapositions, des expositions sociales et culturelles. Nous en serions à un nouveau réglage des « coups » dirait Gilles Lipovetsky[4]. Socialement et politiquement, nous vivons un régime où les événements catastrophiques (naturels et culturels) se produisent en « fast forward » ! Fini les grands récits et les longues épopées. Or, Ulysse en serait consolé, la publicité perdure sous des formes qui, justement, privilégient (encore) la série, le temps, l'anticipation liée au désir, la vraissemblance, l'intégration au collectif, ne serait-ce que par le biais d'un monde imaginaire « global ». Plus plausible que le réel ? Moins évidemment censuré que la presse ? Plus éthique ?

Un processus de « pliures »

Malgré quelques modifications mineures dans les moyens visuels et sonores, en dépit d'un certain contrôle de l'État[5] et d'une levée de censure dans les contenus fortement axés sur la sexualité, la promotion a peu changé depuis la dernière décennie. Non seulement fait-elle figure de « permanence » comme fait social (elle continue alors que tout le reste s'interrompt), elle se plie, forme et contenu, sur un passé remémoré avec nostalgie (comme le font les arts et les lettres). Elle s'appuie sur l'histoire comme valeur sûre. Ceci de manière explicite et implicite. L'utilisation de plus en plus courante du noir et blanc comme dispositif n'est pas sans rappeler l'époque de l'avant-couleur. Les décors des années 1950 et 1960, un langage de plus en plus localisé (surtout au Québec), sont autant de ruses qui concourent à « retenir » le message et le produit intégré dans une perspective de continuité. Si la publicité s'est ravisée sur la question du sexisme et qu'elle rejoint par là l'idéologie de la personne, elle maintient néanmoins la projection de valeurs collectives, comme s'il lui incombait de conserver un patrimoine idéologique décimé.

Toute la promotion faite autour de la fête de Noël (décembre 1991) en a fait état. Non seulement la radio, la télévision, la presse, mais les vitrines des grands magasins à rayon ont misé sur le paradigme de la « famille » (complète...) confortablement campée dans un décor vieillot et chaleureux. Dans un monde uniformisé et faussement aseptisé par l'image qu'en donne la haute technologie, la publicité, qu'on accusera certainement « d'humanisme », met de l'avant une certaine notion de la hiérarchie, de la différence opposée à l'indifférence. Comme si le temps figuré (par la promotion) avait peu de rapport avec le temps fonctionnel (sociopolitique).

On ne dira plus de la publicité qu'elle est plus vraie que vraie, mais qu'elle est maintenant plus réelle que le réel, plus anthropologique que sociale. La représentation redondante du corps humain et de formes hybrides (homme-machine) en serait d'ailleurs symptomatique.

Pour l'oreille et l'œil distraits, il est parfois malaisé de distinguer le message publicitaire du bulletin d'information. Plus aux États-Unis qu'au Canada, la convention postmoderniste veut que la « nouvelle » anodine ou grave soit présentée au public de manière expéditive sous la forme d'un slogan, souvent prononcée par un porte-parole qui conservera le même ton et le même sourire mécanique quels que soient le type et le contenu de l'information. Il en ressort que la coupure publicitaire ponctuelle fait souvent « plus sérieux que le sérieux ». Dans cette confusion du faux et du vrai, du rêve et du réel, les événements fictifs font de



plus en plus figure de baume, de pansement, de consolation qui dépassent tous les objectifs publicitaires. On se souvient, entre autres, de la guerre du Golfe qui dura d'ailleurs moins longtemps que la plupart des campagnes publicitaires ! et que (économie oblige) les médias ont entrecoupée de messages dont le contenu variait de la savonnette à la bière. Par là, l'image du quotidien que fournit la publicité, aussi perverse soit-elle, « ressemble » à celle de la vie ordinaire, au déjà vécu, au déjà apprivoisé, comme si la publicité proclamait (malgré elle) la possiblité de conserver des acquis, plutôt que d'en désirer de nouveaux. Si le rôle publicitaire n'est pas systématiquement inversé, il est tout au moins dédoublé dans ce paradoxe.

L'organisation para-symbolique

Dans un ouvrage récent, Geneviève Cornu endosse les points de vue de Barthes et Baudrillard sur la question du mythe : « Dans la publicité, le sempiternel conflit nature-culture trouve son apaisement.[6] » La performance technologique y serait dépeinte comme étant l'activité la plus naturelle qui soit et le mythe apparaîtrait en tant que solution au drame de la modernité. Or, justement, nous ne sommes plus en modernité, mais en postmodernité et à moins de persister à traiter le message publicitaire comme forme autonome, il faut bien nous rendre compte que si la publicité bâtit des mythes et construit par là des mondes utopiques, l'utopie se serait engendrée d'elle-même, puisqu'elle semble tout à fait débranchée du monde dont elle ne devrait en somme que s'écarter à une distance encore propice non seulement à la comparaison, mais à la rectification. Désormais « récupération » des différences, elle est plus qu'une solution à la réalité. Elle est effectivement un monde en soi, un monde parallèle où on hésite d'ailleurs de moins en moins à utiliser « le monde ordinaire » comme modèle : des hommes, des femmes et des enfants qui ne sont plus sytématiquement calqués sur des personnages de contes de fées. On n'a qu'à remarquer l'âge et la taille de certains modèles qui représentent l'hétérogénéité des types. La publicité se fait de plus en plus humanisante au fur et à mesure que l'idéologie courante tend vers l'inverse. La publicité aurait-elle bien malgré elle mission de « ralentir », voire de pallier réellement les insuffisances sociales ?

Bien entendu, dans son ensemble, la publicité présente encore des dieux, des déesses, des héros, des archétypes dans un univers idyllique. Cette persistance à construire un âge d'or ne semble plus cependant projeter sur le futur, mais sur un passé qu'elle reconstruirait par fragments et « citations » : dernière porte de sortie... du monde réel ? ■

Notes

1. Shoshana Felman, *Le scandale du corps perdu. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*, Paris, Seuil, 1980, p. 33.

2. Darko Suvin, *Pour une poétique de la science-fiction*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 1977, 225 p.

3. Danielle Bonneau, « La promotion capte l'attention jusqu'à la caisse », *La Presse*, Montréal, 27 novembre 1991, section C, page 1.

4. *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, p. 128.

5. Sur la question du contôle de l'État sur la publicité (y compris les politiques canadiennes et québécoises), on lira l'excellent recueil de textes rassemblés par Jérôme Bon : *L'État et la publicité. Réglementation et campagnes publicitaires*, Paris, textes imprimés par Trèfle Communication, 1989, 232 p.

6. *Sémiologie de l'image dans la publicité*, Paris, Les éditions d'organisation, 1990, 158 p.

Plus vrai que vrai

Le téléphone sonne. Je reconnais la voix de Joséphine L. J'ai rencontré cette femme deux ou trois fois. Elle me demande de faire un article.

— Bonne nouvelle ! Un article sur quel sujet ?

— Sur... sur moi, me dit-elle avec juste cette légère hésitation qui autorise toutes les excuses.

— Sur vous ?

— Oui, vous faites si bien les portraits que j'ose vous demander de faire le mien...

Je me vois déjà en train de débiter la vie pleine de succès d'un personnage aussi inconnu que moi...

Je dois dire que je passe ma vie à raconter la vie des autres. Je mets en scène des moments privilégiés de leur existence, je construis des aventures, j'imagine des péripéties, je meuble leurs activités d'une foule de rebondissements qui sont à la source de gestes héroïques et parfois d'authentiques exploits.

On se rend peu compte de l'extrême réserve de la plupart des gens à l'égard des remarquables mérites de leurs actions et de leurs réalisations. Tel qui voyant un piéton écrasé en pleine rue n'a pas hésité à donner le coup de téléphone pas nécessairement salvateur mais qui a eu au moins l'avantage de libérer rapidement la chaussée ; il aurait pu passer son chemin ou adopter l'attitude des badauds et regarder horrifié, curieux et exclamatif ou interdit, l'atroce spectacle... Tel autre qui donne son sang à la Croix-Rouge scrupuleusement une fois par mois sans exiger de rémunération excessive. Ces véritables modèles de civisme révèlent rarement et encore seulement à leurs intimes leurs actes de bravoure que ne récompense donc jamais la moindre médaille et dont par conséquent ne parle jamais le journal. Il existe des exemples moins éloquents. Ceux-là, justement, je me charge de les faire connaître. J'en trace le portrait.

Je ne dénature ni leurs traits, ni leur milieu, ni leurs intentions, ni leurs actes. Pourtant, il paraît que j'exagère un peu ; j'exagère tellement, semble-t-il, que ceux dont je décris la vie, en lisant mon texte, s'esclaffent avec une joie étonnée : « Mais c'est incroyable, ces choses ne me sont jamais arrivées !

— Jamais ?

— Enfin, pas tout à fait comme vous les rapportez. »

Généralement, après une brève pause puis quelques échanges de menues précisions, mon personnage convient amicalement : « Vous mentionnez des choses, des situations, des circonstances qui ont effectivement eu lieu mais elles paraissent plus vraies comme vous les dites au point que je me prends à croire que c'est ainsi que j'ai dû les vivre. » Mon personnage n'hésite plus très longtemps avant de conclure : « C'est ainsi que je les ai vécues. »

Quant à moi, je ne m'attarde pas sur la question de savoir si l'excès de vérité peut concurrencer la simple vérité ou s'y substituer sans mal. Je me contente de rougir de modestie.

Bernard Lévy



CRITICAL IDENTITIES

Writing The Body-Subject



STEPHEN HORNE

During this past year I've been living and working in two geographically disparate locations, Montreal and Halifax. My airline commutes are more or less efficient, moving me back and forth in that regular-scheduled-straight-line fashion which so strongly shapes this culture. This culturally typical space is structured so as to prevent any sort of focused or pleasurable bodily engagement. The serialization of persons around restricted, controlling, grid-like lines of movement produces a body of experience more appropriate to a machine.

Illustration : Jacques Cournoyer

Much attention has been given this kind of linear temporality in the context of the issue of narrative and of authorship and it is there I want to situate this question of the true and the false. This invitation to write on "*du vrai et du faux*" suggested to me a reflection on certain recent developments and debates in critical art writing. Particularly I felt this would be an opportunity to assess certain questions regarding the constitution of critical authority and the production of theory. This topic, invoking as it does the question of authority, raises also questions regarding the subject and authenticity.

I think of my time spent in airports and in transit and identify the feelings of distraction, dispersal and fragmentation which this kind of existence induces. I don't find which these conditions particularly healthy or pleasurable but in reflecting here on them I find my experience paralleling some of the questions that have been occuring in recent theory, particularly the categories of "the subject" and "experience." I want to relate these questions to the supposition that "...our experiences can integrate themselves into the shape and style of a personal, historical existence"[1] and to see this as a way of understanding narrative, wholeness, and authenticity and, therefore, as a location for the topic "*du vrai et du faux* ". The recent work of American philospher David M. Levin addresses the task of deconstructing what he calls the nihilism in the postmodern age and it is his insights into the body and eros with which I hope to inform my perspective here.

Levin incorporates a multiplicity of references but primarily draws on the existential phenomenological tradition, particularly Martin Heidegger's contention that Western metaphysics has evolved according to the unitary logic of singular Being. This mode of Being originates with Platonic thought and finds its most explicit outcome in the essence of technology. Nihilism and technology are thus united in Nietzsche's metaphysical claim that all Being is will to power, the internal logic of Western Being.

My proposition is that narrative is implied in the personal search for wholeness and therefore has a therapeutic and critical function with regard to the dispersing and fragmenting effects of technological culture.

The critique of the Patriarchal Subject

Levin pursues this question of a unifying logic by turning to Freud's identification of the human subject as "ego" and integrates this into a critique of the Cartesian subject in general: the mastering, controlling, centered, patriarchal subject. He identifies this ego-subject as largely the outcome of prevailing social practices which could be changed : "*The ego is a social ego : socialized being. As such it is a historical product.*" [2]. And he notes Lacan's universalization, " *...the ego is structured exactly like a symptom…It is the human symptom par excellence ; it is the mental malady of man.*" Levin's solution is to point to the body as another source of centering : "*There is a consciousness carried by the body : a gathering and centering through felt body awareness.*"[3] Toronto writer Carmen Circelli, writing on dance, agrees, "*According to this philosophy, sexuality is understood as that form of intentionality by means of which we are erotically and emotionally related to others, but also as the affective impulses of our ability to take root in the world, and to meaningfully establish the direction and course of our lives in general. Without the binding and mobilizing effect of eros the situations of our lives would remain an endless stream of meaningless and disordered events.*"[4] I propose to integrate the implications of this perspective into an emerging understanding of narrative and authenticity. Unlike the theories of narrative proposed by writers such as Hayden White, who seem to perceive narrative coherence as an imposition on a human reality which is in itself nothing but mere sequence without beginning or end, the possibilities for narrative coherence I propose arise from the view that narrative structure pervades everyday life as the form of our experiences and actions. There has been much debate regarding narrative form, particularly around terms such as " unity ", and "coherence". However, perhaps by integrating Levin's critique of "subject as ego" and his substitution of the body as a source of centering and wholeness, narrative can be reconceived in a way that addresses the question of the true and the false. My proposition is that narrative is implied in the personal search for wholeness and therefore has a therapeutic and critical function with regard to the dispersing and fragmenting effects of technological culture. However, let "wholeness" be misunderstood as "totality" Levin suggests, "*...that totality should refer to the wholeness metaphysics turns into an object, and that "wholeness" should refer to what cannot be totalized in this way… Calculative reason only understands "totality" because it is grasping, instrumental, quantitative and disembodied. The heart understands a wholeness which cannot be totalized - a wholeness which is open.*" [5] Totalization, linked in metaphysics with oppositional dualisms such as true / false or, for that matter, authentic / inauthentic is a reification of a more fluid process of polarizations, cut off from an integrating experience of Being in its wholeness.

New Political Identities

Lately I've been curious about the emergence of autobiographical and fictive practices within art writing and the relationship of these tendencies to the critical position developed from Barthes' late sixties work on the issue of authorship. What seems ultimately to be at stake in this debate is the relationship between narrative, authority, and the possibilities for diversifying subjectivities.

To this end in recent critical, artistic and curatorial practices we have seen the emergence of various hybrid approaches which deny an opposition between the true and the fictional, combining as they do documentary, narrative and experimental techniques to suggest a subjective authorial presence which problematizes discourses of the self. For example, I am thinking of the video work of Mona Hatoum *Measures of Distance*, the films of Trinh t. Minh-ha, or the installations of Magdalena Campos. I want to consider certain contemporary positions and practices in relation to their possible contributions to constructing subversive practices within critical art writing. But also I want to integrate the question of subversive practices with the position on the correlation of narrative coherence and personal identity being worked out above. Stuart Hall has asked, "*Is it possible for there to be action or identity in the world without arbitrary closure - what one might call the necessity to meaning of the end of the sentence ?….Looking at new conceptions of identity requires us also to look at re-definitions of the forms of politics which follow from that : the politics of difference, the politics of self-reflexivity, a politics that is open to contingency but still able to act. The politics of infinite dispersal is the politics of no action at all ; and one can get into that from the best of all possible motives (i.e : from the highest of all possible intellectual abstractions). So one has to reckon with the consequences of where that absolutist discourse of postmodernism is pushing one. Now, it seems to me that it is possible to think about the nature of new political identities, which isn't founded on the notion of some absolute, integral self and which clearly can't arise from some fully closed narrative of the self. …a politics of constituting 'unities'-in-difference. I think that is a new conception of politics, rooted in a new conception of the self, of identity. But I do think, theoretically and intellectually, it requires us to begin, not only to speak the language of dispersal, but also the language of, as it were, contingent closures of articulation.*"[6]



This position seems to deal with the so-called "death of the author" [7] which has been so contested lately by feminist writers such as Barbara Christian and Nancy Hartsock. [8] In fact, Hartsock suggests that the postmodern view that truth and knowledge are contingent and multiple may be seen to act as a truth claim itself, a claim that undermines the ontological status of the subject. Preserving the integrity of the author is obviously a task the importance of which is differentiated along the lines of priviledge. It seems that at this point there has been a certain parting of ways between feminist and post-structuralist Postmodernisms even though there does remain a general and widespread rejection of the Cartesian self. Sandra Harding argues that, historically, relativism appears as an intellectual possibility and as a "problem" only for dominating groups at the point where the universality of their views is being challenged.[9]

A direction frequently being taken in contemporary art writing incorporates autobiographical materials or perspectives to undermine authoritative voice. I hope to draw out some aspects of authorship from both the "experimental" and the autobiographical practices which are contributing to reworking the tenets of coherence in narrative, and the connection between narrative and personal identity. Many attempts to integrate the autobiographical, the fictional, the personal, and the poetic into criticism do so by emphasizing the experiential quality of time, memory, and language in relation to the mastering tendency of theory and by then trying to locate some meaning in the "in-between." The claim that use of a shifting multiplicity within the construction of meaning functions subversively by demystifying the writer's unitary authority is again the critique of subject construed as ego.

Jane Gallop, among other writers, incorporated Barthes's critique of the author in a direction which has contributed to the formulation of non-patriarchal approaches to writing : *"The Barthes of the seventies authorized my own push out of the objective, scholarly discourse into something more embodied."* [10] This statement characterizes current concern for the incorporation of autobiographical approaches but also for a writing which, by giving greater acknowledgement to the embodiment of the subject, softens thinking, embracing the spontaneity of fluid feeling, validating wandering associational thinking. This notion of writing reworks the linearity of signification which relies on a notion of history as a linear forward-directed progression (phallocentricism). Again, the reintroduction of the body emphasizes the importance of finitude, locality and particularity and lends to an erotics of writing.

This critique of phallocentric motion unfolds in writing not straight-lined, hierarchical, goal oriented and creates a new pathway that weaves its way back and forth. Acknowledging the restorative effects of autobiography and multi-textuality, authenticity can be reconceived not in the context of a verifiable, linear origin, but in relation to its reparative function in regard to the rigidifying effects of an ego-centered self and the fragmentation of the personal and social body experienced in technological society. My sense is that the kinds of temporality and textuality expressed in the "experimental" approaches to critical writing can contribute to a reparative erotics of writing but on condition that the "wholistic" can be separated from "totality" and incorporated into defining narrative coherence in ways that address contemporary, technological experience.

Strategies of Subversion

In a 1989 article, *Subverting The Symbolic Order*, Montreal writer Robert Majzels offers a critique of patriarchal/phallocentric writing which incorporates many of the possibilities mentioned here. His approach integrates poststructuralist positions but self-critically recognizes the critiques of incipient elitism and eurocentric bias directed against those positions particularly from the Anglo-American and "third world" feminisms. His text does however support formal experimentation : *"It is in their search for strategies to subvert the patriarchal order that a number of feminist writers have taken up the not necessarily femininst preoccupation with experiments in form. A number of traditional concepts have been rejected : the "universal", the "masterpiece", the "canon." Feminists and postmodernists travel together some way along the road of technical exploration. They resist linear narrative, violate the established rules of grammar and punctuation, reject the traditional insistence on character, plot and theme. Prose and poetic form are fused, theory and fiction entwined, literary genres are shuffled together. Meanings are multiple, all closure is denied ; intertextuality supplants the myth of originality. The visual dimensions of the text are exploited. Repetition, word play, musical patterns all serve to make language the subject of the text."* And further, *"These postmodern techniques are attractive to feminist writing in so far as they stress heterogeneity, provisionality, and subvert unicentered discourse."* Majzels quotes Rachel Duplessis, *" The artwork produced with this poetics distinguishes itself by the fact that it claims a social function and puts moral and emotional vulnerability at the center of the experience of the reader...mutuality, porousness, intimacy, recontacting a both/and, using both sides of the brain, nonhierarchic, anti- or multi-climactic, wholistic, lacking distance...perhaps didactic."* [11]

Look at the audience

Cheryl Simon, another Montreal art writer explores "fictional" approaches in her writing on Nicole Jolicoeur and has dealt with the question of "reference" and the problem of displacement ensuing from description by writing her text alongside Jolicoeur's work and referring to Jolicoeur's subject, the work of 19th century French scientist J.M. Charcot. The resulting "play" of reference results in a non-heirarchical, contingent



meaning : *She arrived late, still dressed in the costume she wore for her early morning duties as a maidservant here at the Saltpetriere, and hurried, head down, across the lecture theatre mumbling something about having or not had adequate time to prepare. M. Le docteur watched her move toward the stage, no doubt speculating as to what this modification in the body's terms would bring to today's hysterical mise en scene. She, usually so compliant (but then again in these circumstances she was usually barely dressed), avoided his gaze. Instead she turned her eyes to follow the movement that her hands made as they traced the periphery of the long white apron that she wore over her long dark skirt.* [12]

Another approach to integrating "the body" occurs in the writing of Suzanne de Lotbinere Harwood. Her text *La Voix, Sa Voix*, initially a paper to be "performed", was transformed at the stage of publishing by the addition of notes in the artist's handwriting directly into the margins of the printed text. These notes consisted of her directions to herself for the "performance" but also reflections on the procedures of public address. For example, she writes in hand "*look at audience*", but also, "*I can't seem to absorb much content when the body speaking is hystericized by the architecture and the physical posture, in addition to the dangers of discourse itself. We have to find new ways of space, new forms of delivery when presenting as public speakers.*"[13]

Much of the above focuses on strategies of subversion, subversion of the authoritative text ; but perhaps we can also ask if there is a place for coherence and the "wholistic" at this point that doesn't just land us back in the univocal, unicentered , unilinear, narrative. Can the multiple, the contingent and the wholistic reside together? ■

Notes

1. Circelli, Carmen, "Earth Bound, *Harbour*", Vol. 1, No. 2, 1992.
2. Levin, David Michael, *The Opening of Vision*, London & N.Y., Routledge, Chapman and Hall, 1988, p. 201.
3. ibid, p. 203.
4. Circelli, op cit,
5. Levin, op cit p. 176.
6. Hall, Stuart, in *Identity*, ICA Documents 6, ICA, London, 1987, p. 45.
7. Barthes, Roland, "The Death of The Author", in *Image Music Text*, Hill and Wang, N.Y., 1977, p. 146.
(*We know now that a text is not a line of words releasing a single 'theological' meaning (the 'message' of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from innumerable centres of culture.*)
In a response from a phenomenological point of view, Wolfgang Iser proposes that a text only takes on life when it is realized in reading and that the *convergence of text and reader brings the literary work into existence, and this convergence can never be precisely pinpointed, but must always remain virtual,as it is not to be identified with the reality of the text or with the individual disposition of the reader.* (Iser 1974) It is the very indeterminacy of the text which calls for a participatory reading and what is under attack is a concept of 'author' along Cartesian-Freudian lines.
8. Hartsock, Nancy, "Rethinking Modernism", *Cultural Critique* 7, 1987, p. 187 - 206. Christian, Barbara, "The Race For Theory", *Cultural Critique* 6, 1987
9. Harding, Sandra, "Is There A Feminist Method", in Feminism & Methodology, ed S. Harding, Indiana University Press, 1987, p. 1 - 14
10. Gallop, Jane, *Thinking Through The Body*, Columbia University Press, N.Y. 1988.
11. Majzels, Robert, "Subverting The Symbolic Order", *Borderlines*, Fall 1987, p. 33.
12. Simon Cheryl, "A very short story apropos of a levitation, *Harbour*, Vol. 1, No. 4, 1992.
13. de Lotbinere-Harwood, Suzanne, "La Voix, Sa Voix", *Harbour*, Vol. 1, No.3, 1991, p. 24

Mon premier cahier d'exercices poétiques

extraits

Patrick Coppens

Exercice n°47

Complétez le poème, en gardant le titre à l'esprit.

Grotesque

Calée entre deux coussins, elle p _ _ _ _ e.
De son doigt boudiné que chevauche un
d _ _ _ _ _ t, elle indique aux uns la
direction des t _ _ _ _ _ _ _ s, intime
aux autres l'ordre de se t _ _ _ e. Elle a
tellement d'e _ _ _ _ t qu'on lui
p _ _ _ _ _ _ e tout.

Solution : pouffe — diamant — toilettes — taire — esprit — pardonne

Exercice n°31

Complétez le poème à l'aide des mots suivants :

paysage — mères. Attention ! cinq mots ne sont pas fournis.

Jeux

Elles ouvrent aux heures du _ _ _ _ _ _ _
Un _ _ _ _ _ _ _ de cris joyeux.
_ _ _ _ _ _ _ _ _ qui méritez la corde
À _ _ _ _ _ _ plus haut que votre âge
Ai-je _ _ _ _ _ plus bel hommage
À vos _ _ _ _ _ qu'à vos _ _ _ _

Solution : paysage — horizon — fillettes — sauter — rendu — mères — jeux

Exercice n°18

Complétez le poème à l'aide des mots suivants :

titre — dit — neige — invente — Dieu — livre — profitait — fini — œuvre — violents — troublé — j'écrivais — créateur — dit. Attention ! deux mots parasites ont été introduits dans la liste.

Les hommes murmuraient. Le silence était _ _ _ _ _ _ _ avant l'heure des oiseaux. La nature accusait un début de solitude. Trop souvent l'imprévu ne _ _ _ _ _ _ _ _ _ qu'aux habiles et aux _ _ _ _ _ _ _ _ . _ _ _ _ décida de fermer boutique. Il n'était pas le premier _ _ _ _ _ _ _ _ à ne plus avoir de pouvoir sur son. « Et qu'est-ce qu'on leur _ _ _ ? » risqua un subalterne. « On leur _ _ _ : c'est _ _ _ _ . » D'un doigt rêveur, Dieu effleura les lettres du _ _ _ _ _ en relief, Die Apokalyptik, sourit, et referma le _ _ _ _ _ « À l'époque, _ '_ _ _ _ _ _ _ _ comme ca ».

Solution : troublé — profitait — violents — dieu — créateur — œuvre — dit — dit — fini — titre — livre — j'écrivais

Deux mots,
un thème,
un monde,
une exposition,

MI-VRAI MI-FAUX

Présentée du 11 mars 1992
au 31 janvier 1993
au Musée de la civilisation
de Québec,
85, rue Dalhousie

L'exposition Mi-vrai, mi-faux a reçu l'appui financier du Groupe La Mutuelle.



1.

Vrai, faux. De la combinaison de deux mots a jailli un thème. De leur opposition a surgi un univers aux frontières imprécises, fait d'ambiguïtés et de contradictions. D'un thème, deux concepts absolus se sont révélés. Tenter de les cerner pour mieux les réunir, c'était déjà fausser la perspective, la réalité de deux entités à la fois si distinctes et si fondamentalement opposées, si restreintes et si vastes. Un monde.

Un choix. Le thème a été abordé sous l'angle de la perception et de l'interprétation de la réalité. Le réduire, c'était peut-être lui faire admettre ses limites et les nôtres et refuser de trancher entre ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas. Le réduire, c'était sans doute lui donner la chance d'être présentable dans une salle d'exposition et faire d'un monde, un microcosme, une exposition : **MI-VRAI, MI-FAUX.**

> ***«Nous sommes de l'école qui dit que le faux est partout mêlé au vrai, il lui ressemble si fort qu'aucun critère ne permet de juger et de décider avec certitude.»***
>
> *Cicéron, De Natura Deorum*

D'une salle vide mais bien réelle avec ses murs et son silence ont surgi une forme, des formes. Des objets, des images, des mots y ont pris place. Des bruits, des sons, des voix ont rompu le silence, l'atmosphère feutrée qui se dégage habituellement d'un tel lieu. La salle s'est métamorphosée au gré de la thématique, associant le concret à l'abstrait. Les objets se sont transformés en images, les images en objets. Subrepticement, on a donné une forme à l'intangible, l'abstraction est devenue presque palpable alors que la réalité concrète s'est faite imaginaire. La salle vide a pris bientôt l'aspect d'un grand cabinet de curiosités, cet ancêtre lointain des musées, à mi-chemin entre la sensibilité, l'intuition et la connaissance encyclopédique.

Nous entrons maintenant dans cet espace devenu imaginaire, à la limite de la réalité et de la fiction. Nous pénétrons dans un autre univers, celui de la représentation avec ses conventions et ses rites. Le temps et l'espace nous deviennent moins familiers. Nous sommes là mais déjà ailleurs, nous sommes les mêmes tout en étant un peu différents. La réalité n'est plus ce qu'elle était.

L'illusion est créée, la simulation est à l'œuvre. Un voile de mystère et d'indiscrétion se lève. Aiguisée, la curiosité prend le relais de nos sens; elle les guidera tout au long du parcours. Une nouvelle réalité transparaît; le vrai et le faux sont là, représentés dans cette troisième dimension si particulière au mode de l'exposition. Quelque chose d'incongru, de chimérique, à la limite même de l'entendement... Et pourtant, nous nous laissons pénétrer par ces ambiances et ces décors, par ces images et ces objets, par ces mots et ces bruits qui nous envahissent progressivement. Nous nous laissons prendre au jeu.

Jeu d'apparence, jeu de métamorphoses

Jeu ambivalent de la vérité et du mensonge

Jeu du masque qui démasque

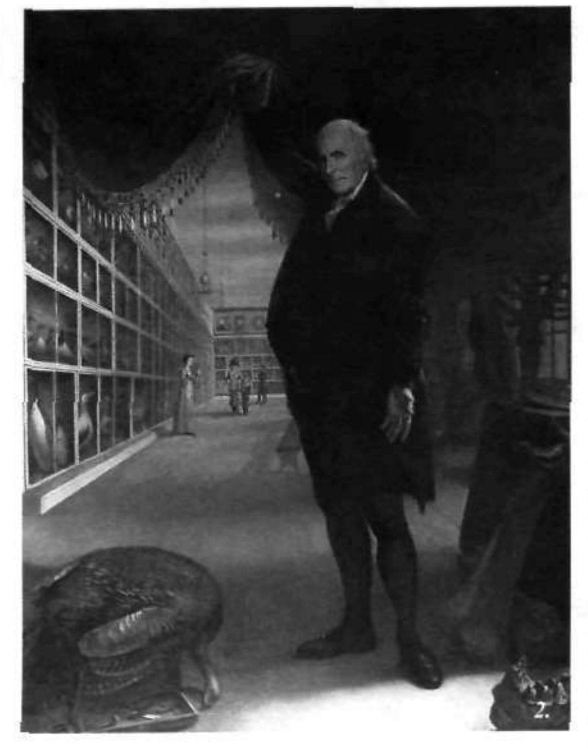


L'exposition nous convie à prendre un itinéraire peu habituel, empreint de différentes colorations, expressions d'une réalité à multiples facettes. Les thèmes choisis pour l'illustrer donnent des clés pour pénétrer le monde des apparences, des illusions et des simulacres. Le but est de présenter diverses manières de percevoir et d'interpréter la réalité, d'autres réalités et d'y voir filtrer encore quelques vérités.

Le cheminement proposé ici s'inspire largement du processus suivi par les humains dans l'acquisition des connaissances. De l'appréhension du monde à la perception sensorielle de la réalité, nous passons de la réalité actuelle et immédiate à l'interprétation de réalités extérieures et étrangères pour revenir à nous-mêmes, vers ce centre qui oscille continuellement entre le connu et l'inconnu, le réel et l'imaginaire, le sujet et l'objet. Tout le processus qui va de l'appréhension du monde à sa compréhension soustend la thématique de l'exposition à travers laquelle les rapports sujet-objet se transforment peu à peu en rapports de sujet à sujet alors que progressivement, la

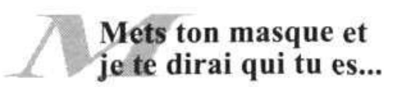
conscience s'ouvre à l'exploration et à la découverte. *Construite sur ce mode*, élaborée selon le principe de la représentation, l'exposition tend à s'associer à une grande énigme, comme si, à travers elle, la vérité ne se dévoilait que peu à peu, au fil de l'exploration, au fil de la curiosité qui l'anime.

Un peu à la manière d'un grand cabinet de curiosités, la salle se divise en six cellules ou sections. Des murets de faible hauteur délimitent chacun des quatre thèmes ainsi que le prologue et l'épilogue de l'exposition.



2.

D'abord mystifiés par une illusion avant même d'accéder à la salle d'exposition, nous sommes ensuite mis en état de réceptivité et de conditionnement à la thématique d'ensemble par le biais d'une mascarade. Le masque, allégorie du vrai, du faux et du monde des apparences, nous transpose déjà dans un univers où l'ordre est subitement inversé, les règles momentanément changées. Qui dit vrai, qui dit faux derrière ces masques et ces déguisements qui camouflent une identité ne demandant qu'à être découverte ou à mystifier davantage sous les traits d'un autre?



Mets ton masque et
je te dirai qui tu es...

Apparais derrière les traits
mêmes de la vérité,

Simulant ce que tu n'oserais
dévoiler à visage découvert.

Curieusement, ce masque
qui démasque

À toutes les apparences
de la vérité

Ressemblant de façon étrange
et incongrue

À ce que tu voudrais être

Dans la vie, la vraie,
l'authentique :

Étranger à toi-même
et différent de moi.

À la suite de ce prologue, s'enchaînent les quatre thèmes principaux de l'exposition : Similis, Illusio, Apparens, Differentia. Quatre mots, quatre concepts qui se détachent du lot et qui vont successivement se présenter dans l'ordre d'une mise en scène bien orchestrée. Comme les acteurs d'une pièce en quatre actes, chacun vient réciter son texte, jouer le rôle qui est le sien. Quatre acteurs dont les noms d'emprunt font image pour mieux rassembler les parties d'un même ensemble.

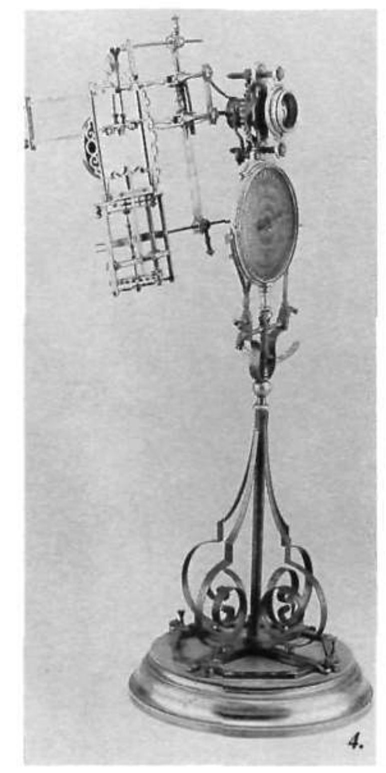


Similis s'impose d'abord...

Un petit cabinet de curiosités lui sert de cadre de référence et de décor. Différents objets vrais, faux, authentiques ou reproduits, simulés ou copiés prennent place à l'intérieur de meubles-cabinets. Fausses façades reconstituant l'atmosphère des anciens cabinets de la Renaissance, ces meubles contiennent quantité d'objets et d'œuvres qui ont pour particularités d'aborder les principales catégories touchées par la problématique du vrai et du faux ainsi que les grands champs de la connaissance humaine. Sciences, art, nature y sont mis à contribution dans divers contextes et sous différentes rubriques.



3.



4.





5.

Le premier dilemme consiste à se reconnaître parmi la multitude d'objets qui s'offrent à notre regard. Sont-ils vrais? Sont-ils faux? Ne sont-ils, à la limite, que d'obscures copies?

La question mérite plus de nuances. Derrière *chaque objet retiré du contexte de sa création et de* son utilisation, se cache une énigme masquant parfois son identité et son degré d'authenticité. L'objet est seul devant son juge. Il demeure souvent muet.

«Choses rares ou choses belles
Ici savamment rassemblées
Instruisent l'œil à regarder
Comme jamais encore vues
Toutes choses qui sont au monde.»

Paul Valéry, en une inscription qui timbre le portique du Palais de Chaillot.

Illusio entre en scène...

Avec lui, nous pénétrons dans le monde mystérieux de l'illusion visuelle. Cette thématique aborde la problématique de la perception sous l'angle de la vue. Dangereuses et fascinantes illusions... Nous croyons ce que nous voyons tout en sachant que l'image perçue du monde environnant ne peut être que subjective, liée de près à notre propre expérience de la réalité. Double paradoxe renforcé par le





Le Musée de la civilisation est une corporation d'État *subventionnée par le ministère des* Affaires culturelles du Québec.

fait que nos sens nous trompent, nos yeux surtout. Les Occidentaux ont fait de la vue le sens principal de la perception. «Voir c'est croire».


6.



Tout au long de notre parcours, nous sommes sans cesse sollicités par des trompe-l'œil, des illusions d'optique et de perspective, des camouflages... Du coup, l'illusion visuelle nous désillusionne et nous fascine à la fois. Mais par de savants jeux de perspectives, d'éclairage, de mouvements synchronisés de l'image, l'illusion visuelle nous amène à un second niveau de perception de la réalité. Il dépasse, et de loin, celui qui nous est rendu par le biais de l'observation pure et simple.

Tout en nous rendant conscients de nos limites perceptives, l'illusion visuelle ouvre la voie à l'imaginaire. N'est-elle pas, à cet égard, le principe moteur à toute création, l'alibi qui nous permet de métamorphoser le monde, celui qui nous incite à le rendre tel que nous le rêvons? Fascinantes et dangereuses illusions...

APPARENS SE MANIFESTE...

8.

Les objets s'estompent laissant peu à peu la place à l'image. Les mots se fondent également dans l'image. Une image vaut mille mots. Nous appréhendons désormais la réalité par images interposées. Faire image même si elle n'est qu'apparence, apparence d'une réalité construite sur le mode de la représentation. Image médiatisée, image indirecte... à l'image même des rapports que nous entretenons avec le monde extérieur. Image hyperréelle, plus réelle même que le sujet ou l'objet qui lui sert de modèle. Pouvoir des images et regard critique sur elles. Rencontre fortuite de la réalité et de la fiction se confondant dans le simulacre d'un rapport où nous sommes les vrais acteurs, en temps réel.


9.

Déclic, émission fugace et intense de lumière. L'image est saisie, l'instant est capté. D'un seul coup, l'œuvre originale perd de son originalité. Elle n'est plus unique, elle devient multiple, différente, autre. Elle peut désormais être reproduite, agrandie, diminuée, recadrée, truquée. D'un seul coup, le sujet devient l'objet et l'instant se prolonge dans l'infini. Magie de l'image, loyauté envers elle, malgré ses ruses, malgré ses écarts. L'image est devenue notre principale porte d'accès à la réalité. Elle s'insinue dans la vie quotidienne, elle prend toute la place, laissant ses sujets dans l'ombre comme si elle était arrivée à être elle-même la réalité, la vraie. Vérité ou vraisemblance de l'image? Y a-t-il une différence?

DIFFERENTIA S'INTRODUIT...

Il laisse derrière lui ce monde d'images médiatisées, plus vraies que vraies, qui finissent toutes par se ressembler. Un cri de ralliement : vive la différence! En faisant l'éloge de la différence, nous voulons marquer un trait d'identité, se sortir du monde dans lequel le stéréotype tend à nous confondre. Il transporte aussi avec lui une foule d'images, des images esquissées à gros traits, caricaturales et qui ne sont à la limite que le reflet de notre propre image. Celles-ci deviennent autant de moyens de simplifier la perception et l'interprétation d'un monde dont la complexité nous dépasse.

De plus en plus, nous sommes amenés à côtoyer la différence. L'autre, l'autrement, l'ailleurs sont désormais des réalités présentes, visibles dans notre vie de tous les jours. Quels stéréotypes ressortent de cette proximité de plus en plus envahissante? Comment nous représentons-nous les autres et comment nous représentent-ils? Les stéréotypes ainsi construits sont-ils représentatifs de notre réalité? Disent-ils la vérité?

Sartre disait : «L'autre est indispensable à mon existence.» Ainsi, comment pourrions-nous définir notre identité, notre appartenance à un groupe sans point de comparaison, sans référence extérieure, sans cette distanciation propre à établir les limites de notre subjectivité et à nous différencier les uns des autres. Bien sûr, il est tentant de faire de l'autre un portrait simple, sans nuances, mais la réalité n'est-elle pas plus complexe? Ne risquerions-nous pas de produire de nous-mêmes un schéma réducteur? Tout objet, tout sujet est porteur de sens, d'une infinité de sens.

Puis, c'est l'épilogue, le dénouement. L'objet et le sujet se confondent par l'effet peut-être d'une promiscuité longuement entretenue; une complicité s'est créée. Ni plus vrai, ni moins faux.

Un objet, une exposition...
La vie publique de l'objet est commencée.
Il était seul, il ne l'est plus,
Il est plusieurs, il est multiple.

Nous sommes nombreux à le regarder, nombreux à le mettre en scène. Les uns voudront lui donner un sens; les autres, une infinité de sens. Comment sera-t-il perçu? Comment sera-t-il interprété?

L'objet qui était seul
Ne l'est plus.
Nous sommes plusieurs.

Sous des angles et des éclairages multiples, il s'exposera au regard des uns et au jugement des autres. Sa réalité, celle qui sert d'essence à son identité, sera-t-elle faussée? Subira-t-il un détournement de sens? Fera-t-il plutôt la démonstration que la réalité peut être interprétée de multiples manières?

L'objet qui était seul
Ne l'est plus.
C'est l'objet des autres.

Ni plus vrai, ni moins faux,
Autrement.


10.


11.

Un sujet, le regard de l'autre.
Et le monde continue à tourner.

CÉCILE OUELLET
CHARGÉE DE PROJET DE L'EXPOSITION

1. *Un masque d'or...*
   Yann Arthus-Bertrand
   Publié dans Safari vénitien. Carnaval de Venise,
   Toulouse, Éditions Daniel Briand et Robert Laffont, 1983
2. *L'artiste et son musée*
   Charles Wilson Peale, 1741-1827
   États-Unis
   1822
   Huile sur toile
   Collection : The Pensylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphie
3. *Statuette égyptienne*
   Non datée
   Serpentine, or et lapis lazuli
   Collection : British Museum, Londres
   Courtesy of the Trustees of the British Museum
4. *Microscope phakomètre*
   Probablement Belgique
   19e siècle
   Laiton partiellement argenté et acier
   Collection : British Museum, Londres
   Courtesy of the Trustees of the British Museum
5. *Truite à fourrure*
   Reproduction d'après l'original fabriqué par Ross C. Jobe
   Collection : National Museum of Scotland, Edimbourg
   Photo : Pierre Soulard, Musée de la civilisation
6. *Staircase Group*
   Charles Wilson Peale, 1741-1827
   États-Unis
   1795
   Huile sur toile
   Collection : The George W. Elkins Collection, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie
7. *Fil de fer à illusion d'optique*
   Jacques Carelman, 1929-
   Dessin
   Publié dans Catalogue d'objets introuvables,
   Paris, Éditions Balland, 1980
8. *Photo : Pierre Soulard, Musée de la civilisation*
9. *Sans titre*
   Pierre Guimond, 1945-
   Québec
   1986
   Photomontage
   Collection de l'artiste, Montréal
10. *Photo : Pierre Soulard, Musée de la civilisation*
11. *Masque vénitien «Uccelino»*
    Italie
    1991
    Bandelettes de plâtre et acrylique
    Musée de la civilisation, Québec
    Photo : Pierre Soulard, Musée de la civilisation

Des activités éducatives pour tous les publics

- *Des ateliers-visites sont offerts aux jeunes et à toute la famille. Devenez détectives en participant à l'atelier-visite «Un château pour Sherloupe» et aidez la célèbre détective du Musée, Sherloupe, à résoudre l'énigme du vol perpétré au Château du Comte Farfelu!*
- *Des visites commentées de l'exposition Mi-vrai, mi-faux, sont offertes sur une base quotidienne aux différents publics.*

Pour connaître l'horaire des ateliers éducatifs et de la programmation des activités culturelles, s'adresser au:

Musée de la civilisation
85, rue Dalhousie
C.P. 155, Succ. B
Québec (Québec)
G1K 7A6d

Téléphone : (418) 643-2158
Télécopieur : (418) 646-9705

VICE VERSA, AVRIL/MAI 1992



MUSÉE THÉMATIQUE ET LIEU DE RENCONTRE

UN LIEU DE RENCONTRE ET DE SYNTHÈSE

Situé au sein d'un quartier historique, aux abords de la place Royale où les passants peuvent voir d'un seul regard les formes architecturales laissées par plus de trois siècles d'histoire, le bâtiment du Musée de la civilisation exprime lui-même la rencontre du passé et du présent. Sa morphologie associe des formes architecturales typiquement modernes — clocher ajouré, vaste hall et large verrière - avec une imposante maison de pierre du XVIIIe siècle qui s'offre en toile de fond. L'accueil des visiteurs est imprégné symboliquement de cet esprit de rencontre et de synthèse.



Musée d'état riche d'une collection ethnologique, cette jeune institution inaugurée en octobre 1988 a opté pour une conception nouvelle de la muséologie. En mettant au cœur de ses préoccupations la recherche de la compréhension et l'illustration de l'expérience humaine dans ses multiples manifestations, le Musée a choisi de s'ouvrir au monde et de repenser à bien des égards ce que peut être une institution muséologique aujourd'hui.

Photo : Pierre Soulard, Musée de la civilisation

UN CONCEPT FÉCOND : CELUI DE CIVILISATION

Le concept de civilisation est large et généreux. Il incite à faire place à tous les humains, à ce qui les unit comme à ce qui les différencie. Il s'applique aux sociétés en devenir comme à celles d'hier. Il incite à explorer l'être humain d'ici et d'ailleurs, le passé et le présent. Questionner, chercher à comprendre et à rendre visible la réalité humaine, donner la parole à des partenaires d'horizons variés. Telles sont les intentions du Musée quand il initie ses événements thématiques.

UN MUSÉE THÉMATIQUE

Choisir un thème pour une exposition ou un événement, c'est ancrer un sujet plusieurs fois. Est-il pertinent? Quel est son intérêt? Que permet-il d'illustrer ou de révéler qui concerne notre époque? Quel traitement mérite-t-il? S'agit-il d'une question contemporaine ou d'une question éternelle qu'il convient d'aborder avec une nouvelle sensibilité? L'énorme question de la vérité dont traite à sa manière l'exposition **MI-VRAI, MI-FAUX** fait partie de ces questions éternelles. Enfin, l'approche thématique permet de rassembler des partenaires et d'intégrer des segments de la société autrefois absents des musées.

Si l'approche thématique favorise les grandes synthèses, elle suppose aussi des découpages qui donnent lieu à l'explicitation de plusieurs niveaux d'expérience ainsi qu'à une réduction et à des choix quant aux aspects à considérer. Un thème hautement significatif ne saurait être traité d'une façon exhaustive dans le cadre d'un événement ponctuel comme celui d'une exposition. Des sous-thèmes sont donc identifiés pour favoriser la concrétisation des messages et permettre aux visiteurs de reconnaître des phénomènes ou des activités qui rejoignent leurs propres expériences ou même, selon les cas, s'en distinguent.

La programmation du Musée montre que l'approche thématique favorise l'exploration d'espaces tantôt bien physiques et concrets, tantôt plus subjectifs et mystérieux, ou de questions d'ordre éminemment social. Toutes ces dimensions habitent les sociétés humaines. La simple formulation des titres des expositions évoque de fait des territoires lointains et mystérieux où des cultures ont su naître et grandir, des phénomènes profondément humains plus intangibles. Certains intitulés questionnent : les sujets qu'ils évoquent dénotent une tendance récente où le Musée choisit de traiter de problèmes sociaux fondamentaux en s'associant des partenaires. Plusieurs sujets deviennent occasions d'une jonction des chemins : des gens normalement habitués à travailler sur des registres fort différents unissent leurs énergies sur une nouvelle plate-forme.

LA MISE EN EXPOSITION

Le recours à la mise en scène, ou mieux encore à la mise en exposition fait l'objet d'une attention particulière au Musée. La scénarisation conçoit des dispositifs qui ont pour but de permettre aux visiteurs d'intégrer à leurs savoirs et intérêts des connaissances offertes par les produits muséologiques choisis ou construits sur la base de travaux de recherche, de documentation et surtout de synthèse. Le travail de mise en scène assiste à la transmission sensible d'un discours autrement abstrait. Il module l'espace, crée des environnements et des ambiances, utilise le son et la lumière. Son langage veut toucher les visiteurs. Ce travail de mise en scène contribue à la dimension communicationnelle du Musée tout en favorisant sa fonction de lieu d'expérience tant intellectuelle qu'esthétique et sensorielle.

UN MUSÉE À PLUSIEURS APPROCHES

La présentation muséologique conjugue approche thématique et recours à l'objet. Au sein d'une exposition, les objets servent à retracer l'expérience des êtres humains à travers le temps et l'espace, mais également à travers leurs rêves les plus nobles et leurs tâches les plus humbles. Ils sont reflets d'expression et de créativité; ils sont tantôt démonstratifs, tantôt évocateurs, tantôt symboliques et mystérieux. Ils sont là pour rappeler qu'ils sont artefacts, c'est-à-dire d'origine humaine, faits de l'art et produits de l'esprit.

Alors que l'on perçoit le monde contemporain à l'échelle planétaire, il apparaît profondément varié. Le pluralisme des sociétés, la diversité des cultures et des valeurs influencent notre monde nord-américain et québécois. Pour s'insérer dans cet univers en effervescence, pour être à la fois lieu d'expression et lieu d'interprétation, le Musée se veut multicommunicationnel. Il adopte ***des*** approches plutôt qu'une approche : la science, l'humour, la pédagogie et le jeu y sont tour à tour conviés. Conférences, débats, films, vidéos, colloques, ateliers pédagogiques, publications, corridors d'expérimentation, jeux éducatifs, musique et danse, concours, etc. font de ce musée ***un nouvel espace public.***

AU CŒUR DU MUSÉE, SON PUBLIC

Ce qui caractérise le plus le Musée de la civilisation, c'est autant la place qu'il accorde à son public, à la personne humaine, qui justifie son existence, que sa nature thématique et la place qu'il accorde conséquemment à l'objet. Comme l'exprime la direction : «c'est la personne humaine qui sera au cœur de la préoccupation du Musée.» Cet effort ou cette motivation ayant pour but d'être pertinent et d'être une source d'enrichissement pour les visiteurs présuppose le respect le plus fondamental et la confiance la plus totale à leur égard : une structure d'accueil personnalisée, un traitement pluriel des thèmes et le recours à une diversité de langages et de types d'événements s'ensuivent.

Les concepts de vrai et de faux font précisément référence à l'intelligence humaine puisqu'ils représentent l'expression d'un jugement. Dans son parcours de l'exposition **MI-VRAI, MI-FAUX**, le visiteur constatera que les notions de vrai et de faux relèvent des domaines de la perception et de la connaissance et non point du domaine de l'absolu; elles sont issues de cette ***rencontre*** fondamentale qui caractérise toute vie humaine, celle de l'intelligence et du réel. Cette rencontre est ici examinée, mieux encore elle s'y exprime, car l'exposition rend le visiteur conscient de son rapport au réel. D'une manière très synthétique, l'exposition identifie des contextes et évoque la complexité du phénomène de l'interprétation qui est au cœur de la pensée humaine, de l'évolution de la personne comme de celle de la société à laquelle elle appartient.



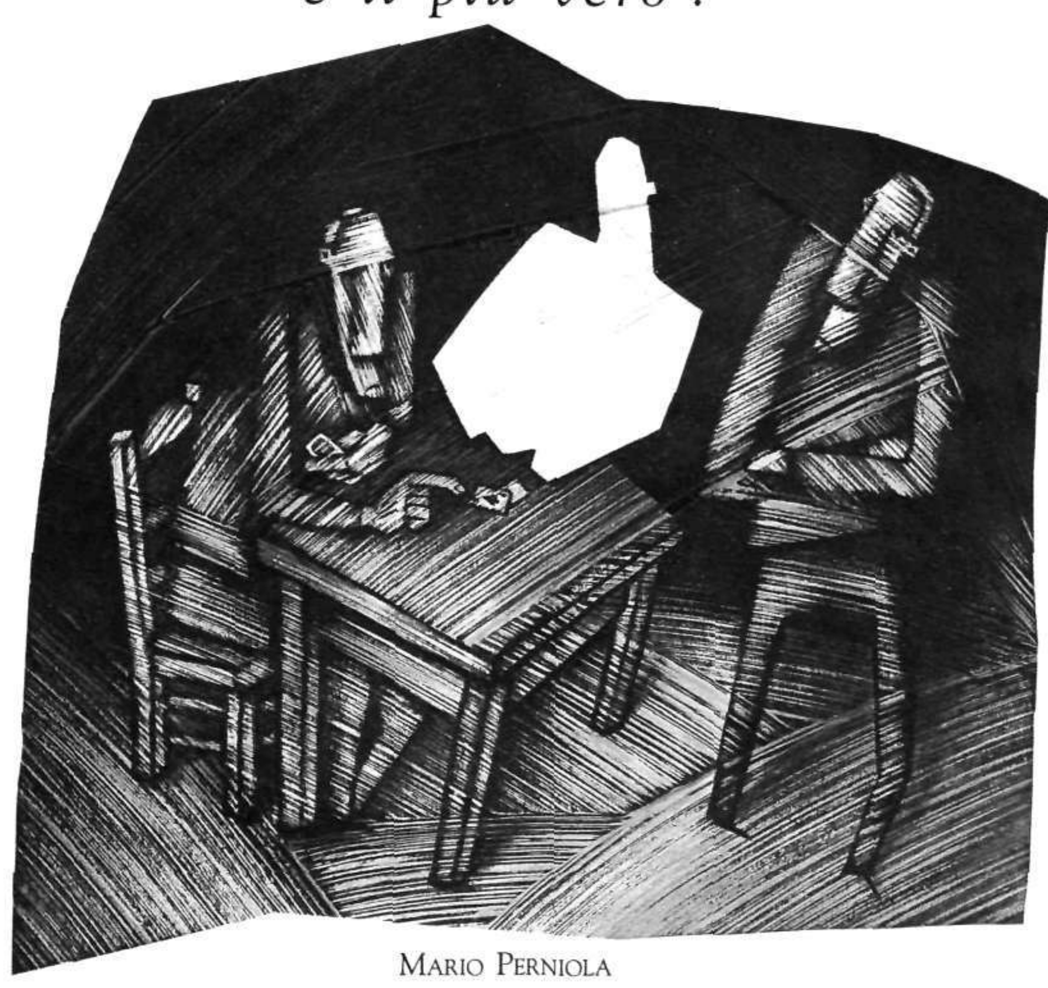
MARIE-CHARLOTTE DE KONINCK
CHARGÉE DE RECHERCHE
MUSÉE DE LA CIVILISATION

IL POSTMODERNO

è il più falso ?

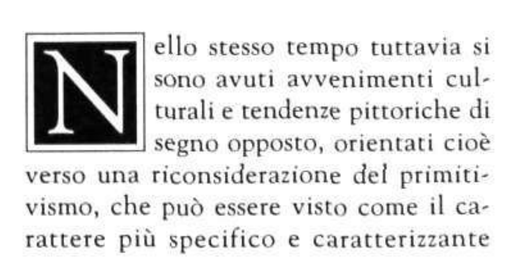
IL NEOETNICO

è il più vero ?



Mario Perniola

Nel corso degli anni Ottanta una serie di avvenimenti culturali e di tendenze pittoriche ha riportato l'attenzione degli ambienti artistici sul neoclassicismo e sull'accademismo ottocentesco : l'apertura del museo d'Orsay a Parigi, la rivalutazione dell'*art pompier*, una grande mostra itinerante dedicata a William Bouguereau, il movimento anacronista e citazionista, quello dei neoclassici francesi... hanno mostrato che un secolo di sperimentalismo e di avanguardia non è stato sufficiente a cancellare nel gusto moderno l'interesse nei confronti del classico : del *resto la sensibilità neoclassica, pur disprezzata e derisa, è rimasta operante nel corso del Novecento in qualche* tipo di realismo e soprattutto nel *Kitsch*, che ha costituito un fenomeno importantissimo dal punto di vista sociologico ed antropologico.



Nello stesso tempo tuttavia si sono avuti avvenimenti culturali e tendenze pittoriche di segno opposto, orientati cioè verso una riconsiderazione del primitivismo, che può essere visto come il carattere più specifico e caratterizzante dell'arte d'avanguardia del Ventesimo secolo : la grande mostra del Museum of Modern Art di New York del 1984, l'enorme volume che ha prodotto a cura di William Rubin, la ripubblicazione dello studio fondamentale di Robert Goldwater *Primitivism in Modern Art* (la cui prima edizione è del 1938), il fiorire di tendenze *neofauves* come i nuovi selvaggi tedeschi... hanno messo in evidenza che la ricerca di un'essenza originaria, semplice e primaria costituisce un aspetto di grande importanza nell'arte del nostro tempo.

Illustration : Jean-Marie Benoît

Neoclassicismo e primitivismo sono stati storicamente due orientamenti opposti: il primo è stato ispirato da un ideale di bellezza solenne e si è fondato sull'imitazione di canoni cui è stata attribuita una validità metafisica; il secondo invece è stato animato dall'esigenza di forme che esprimono energie vitali elementari, semplici e profonde che sarebbero comuni a tutti gli uomini. Sia l'uno che l'altro hanno perciò dunque nutrito una pretesa metafisica e si sono imposti attraverso una strategia culturale intimidatoria e dispotica, escludendosi a vicenda. Ciò che differenzia il neoclassicismo dal classicismo rinascimentale è proprio questa aggressività ed intolleranza: esso infatti non si limita ad affermare il carattere sovrastorico di un'idea di bellezza che si sarebbe manifestata nel mondo classico, ma considera questa idea di bellezza come un valore da realizzare ovunque nell'avvenire. Analogamente ciò che differenzia il primitivismo artistico dallo studio positivo delle arti primitive è la pretesa di imporre la riproduzione delle loro forme come l'unica attività artistica autentica ed essenzialmente connessa con l'esperienza più profonda della vita: del resto il primitivismo artistico del Novecento è stato accompagnato da una conoscenza molto superficiale della produzione delle culture primarie e c'è motivo di credere che esso abbia costituito più un ostacolo allo sviluppo di tale conoscenza che un aiuto.

Neoclassicismo e primitivismo

Il primo compito dinanzi a cui ci troviamo si presenta perciò sotto un duplice aspetto: da un lato bisogna mostrare il carattere relativo della classicità, e per così dire antropoligizzare il mondo greco e latino; dall'altro occorre mostrare il carattere etnocentrico ed imperialistico del primitivismo artistico, il quale ha imitato con la massima arroganza e prepotenza il patrimonio artistico di tutto il mondo, presentandolo come la nuova arte europea. Insomma col neoclassicismo ci si è travestiti da greci e da romani, ignorando che il mondo antico è ben altro che nobile semplicità, quieta grandezza e armonica simmetria; col primitivismo ci si è travestiti da primitivi, ignorando che le culture primarie non sono affatto caratterizzate dalla semplicità, dall'interiorità né dalla sovraeccitazione affettiva. Il neoclassicismo e il primitivismo sono costruzioni artificiose ed ingannevoli, sono ostacoli non solo allo studio positivo del mondo classico e delle culture primarie, ma soprattutto alla comprensione di ciò che ci lega al mondo classico e di ciò che ci separa da esso, da ciò che ci lega alle culture primarie e di ciò che ci separa da esse.

Il ritorno del neoclassicismo e del primitivismo nasconde un fatto ben più importante ed essenziale: la nascita di una nuova sensibilità nei confronti del mondo antico e delle culture extra-europee. Questa nuova sensibilità, che non riguarda soltanto le arti, ma investe la cultura nella sua accezione più ampia e comprensiva, apprezza gli antichi e i popoli extra-europei per ragioni che sono profondamente diverse da quelle che stavano alla base del neoclassicismo e del primitivismo. Infatti essa cerca negli antichi non i fondamenti del mondo moderno e della civiltà occidentale, l'ordine e la misura, ma il differente e l'estraneo; inversamente essa cerca nelle culture extra-europee, non l'originario e la vitalità primigenia, ma l'*esprit de finesse* e la ripetizione rituale. Questa sensibilità è stata preparata da tutta una serie di ricerche e di studi. La considerazione antropologica del mondo antico, che affonda le sue radici nella storia delle religioni del secolo scorso e che ha avuto negli ultimi decenni un vigoroso sviluppo, ci introduce in forme di pensiero e in orizzonti concettuali completamente differenti da quelli tramandati dal classicismo, dalla metafisica, dalla logica dell'identità: sotto molti aspetti gli antichi si rivelano molto più strani dell'immagine che gli antropologi ci hanno dato del mondo primitivo! Questa stranezza è tanto più inquietante perché emerge da ambiti che ci sono familiari. Sul fronte delle culture extra-europee, l'etnofilosofia, o meglio l'etnologia, cioè lo sforzo di integrare nell'insieme del pensiero filosofico le strutture concettuali dei popoli extra-europei, ha messo in evidenza da un lato la grande raffinatezza intellettuale di comportamenti, di linguaggi, di forme di vita, dall'altro il carattere regolato ed ordinato di rituali quanto mai complessi ed articolati. Si opera così un'inversione paradossale: negli antichi troviamo quella differenza che il primitivismo aveva cercato nelle culture non occidentali; e viceversa fuori d'Europa troviamo quelle norme, regole e modelli che il neoclassicismo aveva cercato negli antichi.



Per quanto riguarda più specificamente l'arte, alla nascita di una nuova sensibilità nei confronti dell'antichità ha contribuito potentemente l'influsso della scuola di Vienna, che all'inizio di questo secolo ha segnato la liquidazione teorica del neoclassicismo. Alla nascita di una nuova sensibilità nei confronti delle culture extra-europee ha invece recato in tempi più recenti un contributo fondamentale l'opera di concettualizzazione del fare artistico africano condotta da studiosi di varia estrazione e di varia nazionalità dalla seconda metà del Novecento in poi.

Tattilità e ritmo

Ci troviamo così dinanzi ad un'esperienza dell'antichità che non ha nulla di classico e ad un'esperienza della cultura africana che non ha nulla di primitivo; la cosa più sorprendente è che queste due esperienze sono straordinariamente simili tra loro e si fondano sulle stesse nozioni: la tattilità e il ritmo. Esse possono perciò essere ricondotte ad un'unica sensibilità che possiamo definire come « neoantica »: del resto l'affinità tra la cultura antica e la cultura africana è un tema ben conosciuto tanto dagli antichisti quanto dagli africanisti: dal *Dyonisos* di Henry Jeanmaire al *Black Athena* di Martin Bernal, molti antichisti hanno sottolineato i punti di contatto del mondo greco con l'Africa, e viceversa molti africanisti, a cominciare da Leo Frobenius, hanno messo in evidenza somiglianze e relazioni della cultura africana con il mondo classico. È soprattutto dallo studio della *trance* che risulta come le sue varie manifestazioni, greche, africane ed arabe, siano tutte riconducibili ad un'area geografica che ha il suo epicentro nel Mediterraneo, la quale si è successivamente estesa ai paesi che si affacciano sul golfo di Guinea e di qui al Brasile e alle Antille.

Da un punto di vista teorico, gli interrogativi principali riguardano proprio le nozioni di tattilità e di ritmo. A differenza del neoclassicismo e del primitivismo, che hanno privilegiato la vista sugli altri sensi, nella sensibilità neoantica è il tatto ad acquistare un ruolo primario: non si tratta infatti di isolare un'immagine o una statua da tutto il resto, votandola alla contemplazione estetica oppure all'empatia vitalistica, ma di cogliere le connessioni, i legami, i vincoli che la collegano con l'ambiente, col contesto. Alla base della sensibilità « neoantica » sta l'idea che le cose del mondo sono a contatto le une con le altre e che tra loro non esiste il vuoto: la tattilità non esclude la porosità, la penetrabilità dei corpi. Il pieno, come nella fisica degli antichi stoici, penetra attraverso il pieno. Ciò che è importante in questa concezione del mondo è da un lato l'idea monistica della realtà, la quale è pensata in modo unitario, compatto e continuo, dall'altro il fatto che questa idea non esclude l'accoglienza, la commistione dei corpi tra loro. Infatti questo monismo non è immobile, ma è percorso da un movimento continuo, che è tuttavia privo di salti e di fratture. Il ritmo è – come osserva Emile Benveniste – questo modo particolare di scorrere, è una forma fluida, un transito, un passaggio senza balzi, simile a una veste che si dispone a piacimento.

Postmoderno, neoetnico, neoantico

La sensibilità « neoantica », che è nata dall'incontro tra l'approccio antropologico

all'antichità e la considerazione filosofica del pensiero africano, ha oggi due nemici molto più agguerriti e temibili del neoclassicismo e del primitivismo. Per quanto infatti neoclassicismo e primitivismo abbiano conosciuto un revival nel corso dell'ultimo decennio, essi sono movimenti che appartengono al passato. Diverso è il caso del movimento postmoderno che sotto certi aspetti (soprattutto dal punto di vista architettonico) ha inglobato il neoclassicismo, e del movimento neoetnico, che sotto certi aspetti ha inglobato il primitivismo.

L'alternativa " neoantica "

Postmoderno e neoetnico sono opposti tra loro : mentre il primo dissolve tutte le identità e promuove l'esercizio ludico delle loro immagini, il neoetnico al contrario ricupera l'identità culturale della singola comunità e la riafferma nel modo più esclusivo ed intransigente. Tuttavia paradossalmente essi producono per vie opposte lo stesso effetto : l'appiattimento e l'omologazione di tutte le manifestazioni culturali su uno stesso registro. Il postmoderno provoca questo effetto direttamente perché considera le culture come stili intercambiabili tra loro, la scelta tra i quali è solo una questione di convenienza pratica e di riuscita effettuale. Il neoetnico provoca lo stesso effetto indirettamente perché facendo prevalere come unico criterio culturale, il fattore fisico, biologico, razziale, abolisce completamente la possibilità di un pensiero critico : infatti per chi non si riconosce in nessuna etnia, tutte le culture diventano equivalenti ed intercambiabili tra loro ; ma anche chi si riconosce in una etnia particolare non può esercitare il proprio spirito critico, perché gli viene ingiunto di identificarsi *tout court* con una identità fittizia, prescindendo completamente dalla complessità e dalla multiformità di ogni tradizione. Non c'è un solo modo di essere ebreo, palestinese, curdo, basco, croato, serbo... ma all'interno di tutte queste culture si combatte una lotta tra una identità ed una differenza, tra un modo di essere rigido, immobile e sclerotico ed un modo di essere plastico, sensibile, progressivo. Postmoderno e neoetnico hanno proceduto secondo cammini opposti ad una semplificazione e ad una banalizzazione della vita privata e collettiva : entrambi sono solidali nel consolidare il clima di neo-oscurantismo spettacolare in cui siamo immersi.

In che cosa la sensibilità " neoantica " è alternativa rispetto al postmoderno e al neoetnico ? Innanzitutto essa non cerca una identità culturale su cui appiattirsi : all'interno della tradizione occidentale essa evidenzia una differenza che è stata presente ed operante fin dall'antichità più remota, fin dall'antico Egitto. Non è vero che qualsiasi cosa sia interscambiabile con un'altra e che " tutto va bene ", come afferma il postmoderno : la tradizione occidentale è stata il teatro in cui si sono affrontate due opposte strutture concettuali, due opposti modi di vita, due opposte concezioni dell'arte : la prima di carattere metafisico, fondata sul profondo divorzio tra il pensare e il sentire ; la seconda invece di carattere storico, che ha considerato il pensare e il sentire nella loro inseparabilità e che si è manifestata artisticamente nella importanza assegnata alla tattilità e al ritmo. In secondo luogo, la sensibilità neoantica non considera affatto questi orientamenti come un dato esclusivo del mondo occidentale, ma è alla ricerca di affinità e di riscontri positivi in altre culture e civiltà. Tuttavia, a differenza di quanto avviene nell'esoterismo, si tratta pur sempre di analogie che devono essere comprovate empiricamente e che non giustificano l'esistenza di archetipi universalmente validi. Per esempio, il modello culturale della *trance* ha un'espansione geografica molto ampia ; ma esso è qualcosa di essenzialmente differente dallo sciamanismo e non può essere compreso sotto la generica categoria di " esperienza estatica ".

Ciò che qualifica la sensibilità " neoantica " è da un lato la capacità di meraviglia nei confronti di se stessi e di ciò che ci è prossimo, dall'altro la capacità di riconoscimento nei confronti dell'altro e del lontano. La prima attitudine è opposta all'impressione di *déjà vu*, di " già sentito ", al cinismo *blasé* e disincantato che accompagna il postmoderno : recentemente Julia Kristeva in *Etrangers à nous-mêmes* (Paris, 1988) e Paul Ricoeur in *Soi-même comme un autre* (Paris, 1990) hanno messo in evidenza proprio la figura di estraneo che noi portiamo in noi stessi e nella nostra tradizione. La seconda attitudine — cioè la capacità di riconoscere nelle culture extra-europee elementi del nostro sentire — è opposto non solo alla chiusura, che caratterizza il neoetnico, ma anche all'accettazione apologetica ed acritica di culture altre che ne costituisce spesso l'altra faccia : per esempio, l'esaltazione fanatica delle religioni orientali o delle culture precolombiane, o dell'ebraismo... da parte di chi non è né orientale, né indio, né ebreo... nasce da quella mancanza di spirito critico che sta alla base dell'atteggiamento neoetnico. In questi casi il misconoscimento totale e l'ostilità preconcetta nei confronti della propria tradizione e del proprio sapere nasconde molto spesso un'incapacità di esperienza ed una carenza emozionale non dissimile da quella che sta alla base del postmoderno.

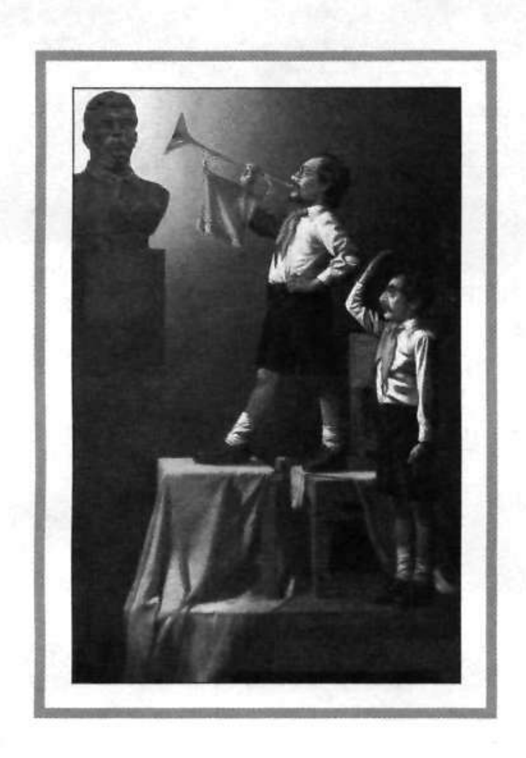
" Giocoforza ", appropriazione, ospitalità

Un approfondimento teorico di queste tre tendenze -il postmoderno, il neoetnico, il " neoantico " - implica un esame delle parole fondamentali a cui essi potrebbero essere ricondotti. A mio avviso, queste parole sono rispettivamente " giocoforza ", appropriazione ed ospitalità. Il vocabolo italiano " giocoforza " che non mi risulta esistere in altre lingue, caratterizza molto bene il modo di essere portmoderno, perché unisce all'elemento ludico (" gioco "), il riferimento ad una costrizione, anzi ad una violenza esterna che s'impone come unica condizione di effettualità. Quando dico che è " giocoforza " comportarsi in un certo modo, prendere una certa decisione, compiere una certa cosa, non intendo che è assolutamente necessario fare così, né che non sono libero di fare altrimenti : intendo che se voglio rimanere in gioco non mi resta scelta. Ma posso in ogni momento uscire dal gioco, diventare un fuori gioco. Ora nell'ottica postmoderna, questa à la situazione peggiore : sotto questo aspetto si può considerare il postmoderno come l'estensione della politica a tutti gli aspetti della vita : esso è una politica generalizzata.

Diverso è il caso del neoetnico. Qui il termine chiave è quello di appropriazione. La legge, il *nomos* della terra è l'appropriazione del territorio : il filosofo tedesco Carl Schmitt sottolinea il legame etimologico tra il greco *nomos* (legge), il greco *némein* (che vuol dire distribuisco, ma anche possiedo) e il tedesco *nehmen* (prendere). Ora la logica cui s'ispira il neoetnico è proprio quella dell'appropriazione non solo di ciò che è altrui, ma innanzitutto di ciò che è proprio, nel senso che essa non rispetta l'estraneità, la differenza insita nella propria tradizione, ma le impone una identità fittizia ; l'immagine di *etnos* che esso promuove ha una rigidità caricaturale che non corrisponde affatto alla realtà storica. Il neoetnico misconosce così la complessità germinante della nascita e del *ghénos*, e vi sovrappone una maschera grottesca che spaccia per originaria : essa intimidisce e minaccia innanzitutto i propri conterranei costringendoli ad identificarsi con questa.

La nozione che si collega con il " neoantico " è invece quella di ospitalità. Essa è qualcosa di complesso : è insieme un dare ed un prendere. Nell'antichità accanto alle parole (come il greco *lambano*, il latino *praehendo*) in cui prendere vuol dire portar via, strappare, e che rimandano perciò ad un atteggiamento di rapacità e di avidità, ve ne sono altre (come il greco *dekomai*, il latino *capio*) in cui prendere vuol dire ricevere, accogliere, accettare, capire, ascoltare. In questa accezione l'ospitalità non è la carità, non è un aiuto disinteressato e puramente compassionevole. Al contrario essa instaura un rapporto in cui l'ospitato ha obblighi e doveri non minori dell'ospitante. Il dare ospitalità si rivela un prendere più che un dare. L'essere ospitati si rivela un darsi più che un prendere. Alla base di tale rapporto sta la fiducia che eventuali tensioni ed attriti saranno superati a beneficio di entrambi i partners del rapporto. È implicito infine nell'ospitalità il riferimento non al sangue, né alla terra, ma alla cultura e al sapere. Come dice Edmond Jabès : " Incommensurable est l'hospitalité du livre ". ■

ALICE
au pays des cauchemars



Vitaly Komar et Alexander Melamid

Régine Robin

Depuis longtemps les habitants des pays de l'Est (futurs pays de l'Ouest puisque le Japon, comme chacun sait, est un pays occidental et qu'il n'y a pas si longtemps encore Prague était à l'Est) vivent entre le vrai et le faux, êtres de fiction dans des décors d'hologrammes, au royaume du père Ubu. Ils ont depuis longtemps perdu leurs repères, le sens et, plus encore, le sens du sens.

Des personnages historiques de premier plan disparaissaient des photographies officielles, des manuels scolaires des tableaux dans les musées, du piédestal des statues après avoir disparu tout court. Les retouches apportées à la factualité de l'Histoire étaient constantes, quotidiennes, si bien que cette dernière, onirique, fantastique, est devenue une Histoire sur mesures, ni vraie ni fausse, ajustable. À chaque virage idéologique, une petite ou une grande retouche.

Le régime naît dans un iconoclasme généralisé : remplacement de tous les symboles du tsarisme par de nouveaux symboles — le drapeau rouge, la faucille et le marteau, l'étoile rouge qui remplace les aigles impériaux, l'Internationale et la Varsovienne à la place de l'ancien hymne de la Russie impériale, Pétrograd (en attendant Léningrad) à la place de Saint-Pétersbourg, et toutes sortes de nouveaux rituels et formules de salutations. Il meurt dans le même iconoclasme inversé : retour à l'ancien hymne impérial, à l'ancien drapeau, villes débaptisées, l'exemple le plus illustre est le retour à Saint-Pétersbourg, mais on ne désespère pas de redonner à Volgograd (anciennement Stalingrad) son vieux nom de Tsaritsyne ; destruction des emblèmes, des statues (récemment, celles de Sverdlov, de Derzhinsky, de Kalinine et pour finir de Lénine, qui est en train de faire sa valise car, dernière nouvelle, il quitte le Mausolée, c'est devenu invivable).

Une double mémoire s'est peu à peu instituée. La mémoire officielle d'abord, remaniant sans arrêt le passé, le triturant constamment, était une mémoire tronquée, fonctionnant au mythe et à l'utopie, une utopie depuis longtemps vidée de toute substance. Une contre-mémoire en face de tous ceux qui, à des titres divers, avaient été victimes du système, eux et leur famille, ceux à qui *L'archipel du goulag* de Soljenitsyne est dédié ; ceux qui vont dans les années gorbatcheviennes fonder le mouvement Memorial ; une a-mémoire enfin pour la plupart, ceux qui comme partout ne voulaient rien savoir et qui tentaient désespérément de tirer leur épingle du jeu, de passer à travers les mailles du filet. Amnésie, vie au jour le jour, stocks de vivres, petites combines, troc, accumulation au hasard des rencontres et des occasions de devises fortes, en particulier de dollars, pour le jour où, jour qui comme on le sait est enfin arrivé. Cette triple mémoire ne faisait pas sens car, dans l'ensemble du système, c'est la réalité socio-historique qui devait s'ajuster au discours et non l'inverse. La fameuse « langue de bois » qui prévalait avant l'arrivée de Gorbatchev au pouvoir en 1985 était le symptôme clé de ce ressassement, piétinement sur place qui confinait à l'absurde.

Depuis longtemps ils vivaient dans un environnement complètement kitschisé, depuis la fin du 19e siècle au moins. N'oublions pas que l'Europe centrale est la région des châteaux tarte-à-la-crème de Louis II de Bavière, et les régimes communistes n'ont fait ici que prendre le relai dans des versions plus *cheap*, bien entendu. Suivons Claudio Magris à travers sa pérégrination le long du Danube.

Où est passée la mer d'Aral ?

Budapest d'abord :

Le non-style des édifices éclectiques et historicisants de Budapest, lourds et souvent surchargés d'ornements, semble, par endroits, une bizarre préfiguration de l'avenir, un de ces paysages où l'Histoire se mêle à l'anticipation, comme dans les métropoles du futur des films de science-fiction tels que Blade Runner *: un futur posthistorique et sans style, une Babel peuplée de foules composites, ne relevant d'aucune nation ni d'aucune ethnie, des levantins-malais-peaux-rouges vivant parmi les bidonvilles et les gratte-ciel, des ordinateurs de la douzième génération et des bicyclettes rouillées exhumées du passé, des ruines de la Quatrième Guerre mondiale et des robots surhumains [...] L'éclectisme de Budapest, le mélange des styles qui la caractérise fait penser comme toute Babel actuelle à un avenir éventuel où grouilleraient les survivants de quelque catastrophe.* Tout héritier des Habsbourg est un véritable homme du futur, *parce qu'il a appris, bien avant les autres, à vivre sans futur, dans une constante discontinuité historique, c'est-à-dire à survivre au lieu de vivre.*

Retenons le passage que nous avons à dessein souligné. Et si le vrai postmodernisme aujourd'hui n'était pas où on l'attendait ! S'il venait de l'Est, lui aussi !

Descendons le Danube. Voici Subotica en Yougoslavie (laquelle n'existe plus comme on sait) :

Une synagogue à l'abandon semble sortie tout droit de quelque Disneyland, avec son déferlement de coupoles, ses couleurs voyantes, ses fausses passerelles suspendues entre les fenêtres en ruine et ses escaliers où pousse l'herbe [...] C'est comme si chacun des conseillers municipaux, s'étant rendu à Vienne, à Venise ou à Paris, y avait copié un morceau de ce qu'il avait vu [...] Le faux semble être la poésie de Subotica ; dans l'imagination de Danilo Kis [...] ce faux devient soit l'énorme falsification de la vie opérée par le stalinisme, soit le dédoublement clandestin des révolutionnaires qui, pour échapper au pouvoir, changent, multiplient, camouflent et perdent leur identité.

Retenons la Disneylandisation des villes de l'Est et la superposition d'éléments incompatibles, éléments qui semblent emblématiques du passé des villes de l'Est et peut-être de leur avenir. *Last but not the least*, la Bucarest de Ceaucescu :

Les gens de Bucarest ont baptisé Hiroshima le quartier de leur ville que Ceaucescu éventre, aplanit, dévaste et déplace [...] La mégalomanie de Ceaucescu semble devoir trouver son accomplissement au moins en ce qui concerne ce pharaonique projet d'urbanisme, dans une forme très particulière de démolition, le déplacement. Il ne fait pas disparaître les édifices, et même souvent, il les conserve. Mais il disloque le paysage en faisant transporter les constructions non loin de là [...] Ceaucescu, lui, préfère l'ivresse dans ce maxi-déménagement de l'Histoire et ses vestiges. Il est l'expéditionnaire en chef, le P.D.G. de l'entreprise de transport qui emballe le stock de décors des siècles.

Retenons le déménagement de l'Histoire et ce passé préemballé ficelé que Ceaucescu affectionnait.

Au centre d'une histoire truquée, d'une langue bloquée, dans un décor de trompe-l'œil disneylandisé, les gens de l'Est ont vu également la nature, leur environnement, s'évanouir, disparaître, devenir un hologramme ou une image virtuelle. Où est passée la mer d'Aral ? Elle était encore là hier ou avant-hier. Bizarre, tout de même. Et si l'Atlantique foutait le camp, comme ça, sans prévenir. D'Orwell à Blade


Alexander Kosolapov

Runner, ils ont été confrontés à une Histoire en creux, absente, ni vraie ni fausse, ailleurs. Ils ne savaient pas que les murs du Kremlin étaient en carton. Ils les pensaient imprenables, comme le mur de Berlin. À l'étonnement de tous, le tout s'est effondré comme un château de cartes. Ce n'était qu'Alice au pays des cauchemars. Comment répondre à un tel traumatisme ? Car il y a traumatisme, même si l'événement est considéré comme heureux. Comment se récupérer, comment se situer ? Une seule et même réponse qui semble bien balayer la planète

L'Archiviste

Soit un narrateur archiviste qui découvre, dans un carton d'archives jamais consultées jusque-là, un étrange document. Il s'agit d'une composition utopique ou de science-fiction, sans doute écrite par un fou, mais l'archiviste n'a pas les moyens de savoir qui est l'auteur de ce curieux document. Il raconte l'histoire d'un pays où, après une révolution sur les détails de laquelle il ne dit rien, l'essentiel du programme consisterait à démocratiser la mort. Une tombe pour tous ne suffit pas, d'abord parce que, comme chacun le sait, les concessions à perpétuité coûtent les yeux de la tête des vivants et que de plus, elles sont une illusion. La perpétuité n'a de valeur que dans le vocabulaire pénal où elle signifie « à vie ». Dans la mort, la perpétuité signifie un certain nombre d'années, sans plus. Quant à ces petites boîtes de cendres, elles manquent de poésie et incitent trop facilement à des méditations joseph-prud'hommesques sur le thème « ce que c'est que de nous ». Ce qui compte, après tout, ce ne sont pas ces restes, mais la mémoire. On imagine alors que chaque individu recevra à sa naissance une boîte de telle et telle dimension. Tout le monde aura la même boîte, genre boîte à chaussures. L'individu aura toute sa vie pour remplir sa boîte de la façon qu'il voudra car ce qu'il y mettra sera l'image de ce qu'il veut laisser de lui même, une trace. Certains ne laisseront que quelques mots, d'autres vont remplir leur boîte à ras bord, etc. Le document fouille l'idée d'une administration et d'une gestion de la mémoire. Il faut d'abord trouver un endroit, d'immenses bâtiments pour conserver et classer ces nouvelles archives. Cela entraîne d'énormes complications et des problèmes de place. Dans certaines villes, la moitié de l'espace est occupé par ces boîtes de mémoire. Certains bâtiments négligés prennent feu et voilà toute une partie de notre mémoire en conserve qui part en fumée et toute une partie de la population (les plus pauvres sans doute) rayée de la carte de la mémoire. Ensuite, il y a des vols car certains défunts ont laissé en guise de trace de l'argent, de l'or dans les boîtes et cela se sait. Et puis, il y a plus grave. Ces boîtes sont de nouveaux documents d'archives que l'on communique aux historiens, mais elles sont plus délicates que des liasses à manipuler et à ranger. Un personnel peu scrupuleux et, du reste, très mal payé mélange le contenu des boîtes en les remettant sur les rayons, et voici qu'un collectionneur de papillons se retrouve avec une boîte pleine de cartes postales de bicyclettes 1900 et qu'un ancien médecin qui avait laissé son stéthoscope se retrouve avec les bottines noires d'un fétichiste au grand scandale du responsable du catalogue qui doit le recommencer chaque fois. Au bout de vingt ans, tout s'étant mélangé avec tout dans les petites boîtes, on ne sait plus qui est qui et qui a laissé quoi. En outre, dans ce pays de la mort vivante, beaucoup deviennent fous parce qu'ils ne peuvent supporter l'idée de remplir une petite boîte qui est constamment le rappel de la mort et de l'inanité de cette mise en conserve de la mémoire. D'autres passent leur vie à déménager la boîte pour



entière : LE TRUC IDENTITAIRE, *le retour au passé, les reruns, les remakes.*

Dans un livre récent, J. Baudrillard parle des événements de l'Est en utilisant la métaphore du décongelé. Et si la liberté, à l'image de certains aliments, ne supportait pas très bien le congélateur ? Et si elle n'avait qu'une hâte, celle de troquer son ancien enfermement contre la ferveur automobile et électroménagère ? Il évoque également ce que je propose d'appeler le phénomène « delete » qui fait que l'Histoire aujourd'hui fuit comme un vieux stylo. Au lieu de « sauver » sur l'ordinateur, on efface tout et on recommence ou on remonte en arrière :

C'est reparti comme en quarante

Nous sommes en train d'effacer tout le XXe siècle. Nous sommes en train d'effacer, un à un, tous les signes de la Deuxième Guerre mondiale et ceux de toutes les révolutions politiques ou idéologiques du XXe siècle. La réunification de l'Allemagne et bien d'autres choses sont inévitables, non pas dans le sens d'un sursaut en avant de l'Histoire mais dans le sens d'une réécriture à l'envers de tout le XXe siècle. Au train où nous allons, nous serons bientôt revenus au Saint Empire germanique. Et c'est cela peut-être l'illumination de cette fin de siècle, et le véritable sens de la formule controversée de la fin de l'Histoire.

La bobine de l'Histoire est en permanence rebobinée (*rewinded*) en accéléré. Le passé est désormais le seul lieu des ressourcements identitaires, de tous les refuges sécurisants. Désormais la source du raisonnement et de l'argumentation c'est le fantasme. Grande dérive de l'imaginaire qui autorise tous les délires et toutes les dérives ! La Croatie dans la tête.

Il faut absolument que la machine du sens se remette en marche au prix du blocage du sens. Il faut se souvenir de ce qui n'a pas été pour lui donner un sens, il faut en permanence se façonner un passé (envers symétrique de la grande machine stalinienne d'autrefois). Pour cela, il faut mimer la résurrection du passé, l'imiter, la parodier, recommencer avec de légers déplacements. Les Croates se transforment en Oustachis. Ils se choisissent pour drapeau celui de la République de 1940, à la solde des Nazis, débaptisent la place principale de Zagreb qui était la « Place de la Révolution » et la remplacent par la « Place des Grands de Croatie ». Les Serbes, qui en réalité aujourd'hui sont les agresseurs, se rejouent le scénario de la vaillante résistance aux Oustachis et se croient des héros lorsqu'ils massacrent les autres. C'est reparti comme en quarante. Jamais expression ne fut mieux appropriée. Soljenitsyne regrette d'avoir dans ses écrits antérieurs eu un jugement mitigé sur Vlassov. À présent, il le comprend. La haine du système soviétique était telle, lors de la dernière guerre mondiale, qu'on pouvait légitimement, sans démériter, se battre aux côtés des Allemands. Tout est désormais pensé, analysé, vécu dans la problématique du ressentiment. Dans cette remontée en arrière, aucun peuple n'est en reste. À quand les rois, les empereurs (n'y-a-t-il pas un Habsbourg au chômage par les temps qui courent ?), le retour des prêtres, des popes, des astrologues et des ratons laveurs ?

En juin 1991, le Parlement hongrois adopte un projet de loi qui restitue aux églises une partie des biens étatisés en 1948 et l'enseignement religieux a refait surface dans les écoles publiques. La société hongroise est passée sans transition d'une ère millénaire de régime quasi féodal où l'Église et l'État se confondaient, à une époque de dictature communiste où cette même Église était persécutée. Jamais de démocratie, jamais de liberté de pensée. Va-t-on repartir de l'autre côté, du côté du goupillon, en vertu de cette loi non écrite mais combien vigoureuse qui veut que l'Histoire « n'avance » non pas par rectifications, réaménagements, réajustements mais par retour brutal du balancier. Un autre exemple de ce retour du balancier, le pseudo mysticisme qui s'est emparé de la société russe ces dernières années. Un observateur faisait récemment la remarque suivante :

Si la haine ou le mépris à l'égard de l'appareil bureaucratique, des fausses vérités officielles, de ses cours obligatoires de « marxisme-léninisme » et de ses hideuses statues de Lénine ont poussé les gens de toutes conditions vers la protestation religieuse, comment oublier que l'Église russe est celle d'un long asservissement à l'État ? L'Église qui au début de ce siècle a excommunié Léon Tolstoï...

Ma culture, mon territoire, mon drapeau, mon hymne, ma langue, mes mœurs...

Le retour du balancier oblige, dans la course effrénée vers l'avenir radieux du capitalisme, à oublier les acquis sociaux qui ont malgré tout été les leurs, ce qui va peser très lourd par la suite. En Hongrie, cette année, on a vu différentes manifestations et commémorations du soulèvement d'octobre 1956. Cette révolte est vue aujourd'hui comme un rejet de l'emprise soviétique et du socialisme. C'est « oublier » que la plupart des insurgés ne se battaient absolument pas pour la restauration du capitalisme mais pour la démocratie et l'autogestion ouvrière. Ce n'est que très récemment que le capitalisme sans garde-fous sociaux est devenu une nouvelle panacée. Tout maintien des acquis sociaux qui rappellerait le socialisme, serait un obstacle à la liberté économique recouvrée et donc au progrès. Tout est réécrit, relu, rejoué, revécu

---

ne pas avoir à la regarder, d'autres encore se révoltent contre la boîte, tentent de prendre le pouvoir pour rendre la boîte facultative. Bref, l'archiviste sent bien qu'il tient là un document suprême, celui de l'impossibilité d'organiser une gestion des traces, une gestion du passé. Cet archiviste est d'autant plus perplexe que sa petite amie a ouvert un commerce où, pour une somme coquette, elle écrit en 150 pages la biographie des gens qui viennent la consulter avec leur album de famille, leurs photographies dérisoires, leurs extraits de naissance et autres correspondances et cartes postales. Elle s'aperçoit vite, la biographe, qui a donné comme nom a sa raison sociale « biographie sur-mesure », que les gens voudraient bien avoir vécu une autre vie. Ils demandent quelques modifications mineures. Une femme qui ne s'est pas mariée suggère pour ses souvenirs la rencontre d'un futur ex-mari ; un militaire de carrière se découvre avoir été poète... Bref, elle fabrique du faux souvenir, du faux passé, du fantasme qui passe à l'acte, du vrai-faux ou du faux-vrai, mais qui n'est pas plus faux que les récits que l'on rencontre dans la pratique du récit de vie.

Au bistrot du coin, quelque part du côté du nouveau CARAN, *le narrateur et sa petite amie retrouvent tous les midis ou tous les soirs une copine qui réécrit le journal intime que sa mère a laissé après sa mort. Cette dernière, écrivain célèbre, a donc laissé un journal, et Gallimard sachant la fille en possession du texte, ne lui laisse aucun répit. La fille tente de faire monter les enchères et ne veut se séparer du journal de sa mère que pour un pont d'or. En attendant, comme ce que sa mère écrit d'elle en particulier ne lui plaît pas, elle réécrit purement et simplement le journal. Là-dessus, notre archiviste-narrateur, un peu désespéré par la vision de l'histoire et de la mémoire qui se dégage de tout cela, grand lecteur de Kafka de surcroît, se laisse gagner par le virus et réécrit la fin de la biographie de Kafka.*

Comme beaucoup de nous l'ignorent, Kafka n'est pas mort en 1924. Il a été sauvé par le célèbre professeur Klopstock qui a découvert à temps comment soigner la tuberculose. Kafka s'est enfui à Jérusalem (un vieux rêve) pour échapper à sa famille et à Prague. Il a brûlé tous ses écrits en partant, une sombre prémonition lui disant qu'il ne fallait pas faire confiance à Max Brod. Il coule des jours heureux au « Café de Prague. Rendez-Vous des Artistes ». Il y rencontre des gens ennuyeux et compliqués qui lui rappellent de mauvais souvenirs, mais il vieillit tout doucement, un peu gâteux et, somme toute, heureux pour la première fois de sa vie. Il s'appelle bien entendu Franz K. Tout va donc pour le mieux ? Voire !

Un matin, au sortir d'un rêve agité, Franz K. se trouva soudainement transformé en un horrible cafard. Rien de plus triste que de se trouver transformé en personnage de sa propre fiction après avoir cherché à la détruire avec tant de ténacité. **Régine Robin** ■

avec des lunettes tout aussi kitschisées qu'autrefois. Sous prétexte que le combat national a été très souvent partie prenante du combat démocratique, on confond démocratie et nationalisme, ce qui ménage pour l'avenir les plus extrêmes surprises. L'évolution de la Géorgie pourrait bien préfigurer ce qui « attend » certaines républiques nouvellement indépendantes. Car on ne voit pas comment le mouvement nationaliste ukrainien, par exemple, tolérerait très longtemps un Kravtchouk, ancien apparatchik retors. Qui peut vraiment accorder à Eltsine et à Kravtchouk un brevet de démocratie ? Parce que, dans cette conjoncture politique, ils ont été élus au suffrage universel ? Condition nécessaire mais non suffisante de la démocratie, vieux problème toujours présent. Dans les années 1930, beaucoup de leaders fascistes l'ont été ou à tout le moins ont été légitimés par les masses. Le désir populiste des masses n'est pas toujours démocratique et la volonté de la majorité n'est pas toujours conforme à la volonté générale. Mais alors qui va décider de cette conformité, du vrai et du faux, du juste et de l'injuste ? Vieux problème qui a hanté Rousseau et nous ne sommes pas mieux armés que lui pour le résoudre. Comment sur les ruines du communisme veut-on construire des États démocratiques si l'on en reste à la glu de l'identitaire, à l'ethnicisme le plus virulent, la haine de ceux qui sont différents ou minoritaires, et la problématique du ressentiment. La valorisation de l'ethnicité, que celle-ci soit entendue en termes de déterminisme racial, génétique, biologique, ou en termes religieux, linguistiques ou culturels, en termes de mise en avant d'une spécificité pensée comme irréductible, toute valorisation de l'ethnicité, écrivais-je, tend à essentialiser l'identité, à la fixer en un être tangible, en une substance, une configuration précise, tend à la définir, à lui donner une assignation, à faire l'éloge de la différence qui conduit tout droit à l'apartheid. Les Arméniens avec les Arméniens, les Azéris avec les Azéris, les Polonais avec les Polonais, etc. L'identité, il faut commencer à le répéter, n'est supportable que comme notion floue, souple, quand il y a du jeu, de la mobilité de la pluralité, du devenir-autre. L'identité n'est créatrice que lorsqu'on peut en changer, y revenir, s'en dessaisir, jouer avec, lorsqu'elle n'est pas étiquetée, ni par les autres ni par soi-même. Mais ne nous leurrons pas. Comme le dit très bien Pierre-André Taguieff, aujourd'hui l'ethnicité est culturaliste. Ma culture, mon territoire, mon drapeau, mon hymne, ma langue, mes mœurs, mes, mes...

Pauvre Gorbatchev ! Lui, ce n'était pas un homme du kitsch, même s'il en était issu, c'était un Moderne. Il y croyait. Il voulait réformer le système de l'intérieur. Ce système était pourri, gangrené, il le savait. Ce pourquoi lui et quelques autres (Shevarnadze, Iakovlev, etc.) avaient entrepris de se lancer dans la bataille. La tâche était immense. Gorbatchev, dès 1985, la pense sur deux fronts. Sur le front du symbolique d'abord. C'est la *glasnost*, le parler vrai. Il y avait dans ce domaine fort à faire puisqu'il fallait sortir du langage convenu, retrouver une vraie mémoire, réexaminer l'Histoire de l'URSS et ses immenses zones d'ombre, repenser, réévaluer la collectivisation, le rythme de l'industrialisation à partir du premier plan quinquennal, revoir le rôle « prééminent » du parti, etc. ; du stalinisme, en un mot, repenser l'organisation judiciaire, un des rouages de la machine totalitaire, repenser le contrat social, faire de la société soviétique un État de droit, il fallait libérer les esprits, les initiatives, redonner aux Soviétiques une dignité, imaginer même que le socialisme pût un jour ressembler à son concept. Sur le front de la restructuration de l'économie (la *perestroïka*), le plus sensible parce que le plus immédiat et le plus visible, il fallait sortir le pays de son déclin, de son engourdissement, de sa stagnation et mettre fin à la gabegie, à l'accaparement, à la corruption, aux mafias, aux bandes, trouver le moyen d'augmenter la productivité, de susciter l'innovation, de restructurer complètement la distribution absolument catastrophique. Pour aller où ? C'est ici que le paysage se brouille.

Les ennemis de mes ennemis ne sont pas mes amis

Gorbatchev a tergiversé, perdu du temps. Il s'est aliéné les libéraux et les conservateurs, en même temps et tour à tour, parce qu'il a cru que l'on pouvait trouver le moyen de rendre le système compétitif en le réformant de fond en comble sans revenir au capitalisme, sans établir un capitalisme intégral, sans renoncer à ce qui avait été la base non seulement de la révolution d'Octobre mais de tous les mouvements socialistes avant 1917, la socialisation des moyens de production. Gorbatchev croyait que tout cela était possible, faisable, que cela prendrait beaucoup de temps, beaucoup de peine, que cela passerait obligatoirement par la fin de la guerre froide et un désarmement généralisé, mais que, à long terme, le pays, rénové, s'en sortirait. Il pensait qu'au-delà du pourrissement, un ciment permettrait à l'Union de tenir, le soviétisme, l'État multi-ethnique, le transverse. C'est précisément ce qu'il croyait être le point fort qui s'est révélé le maillon faible, pour employer une expression désuète de Lénine. Gorbatchev est sans doute la dernière incarnation tragique, shakespearienne, d'un système impossible à réformer. On peut se prendre à rêver à ce qu'aurait donné le gorbatchevisme du temps de Khrouchtchev, au moment du XXe congrès du PCUS, en 1956, trois ans après la mort de Staline.

On me dira qu'il était fatal qu'au sortir d'années d'utopie répressive, dès lors que Gorbatchev eut soulevé la boîte de Pandore, que le retour du refoulé fît violemment son apparition ; que cette phase du développement historique ne pût être épargnée. Voire !

Qu'on m'entende bien. Il ne s'agit pas, en mettant l'accent sur ce qui sort de la boîte de Pandore, d'être nostalgique de l'ordre ancien. Qui le serait ? J'ai vu pleurer mon père lors du XXe congrès du PCUS, en 1956. Lui, le bolchevik de la première heure qui avait tenté de rejoindre l'armée rouge en 1920 du fin fond de sa Pologne natale, qui avait milité clandestinement au Parti communiste polonais sous Pilsudski et avait fini par émigrer en France quelques années avant que Staline ne liquidât la direction du Parti communiste polonais, dans les années 1930. Je l'ai vu pleurer, j'avais seize ans. Nous savions parfaitement ce qu'il en était.

Il faudrait sortir cependant d'une attitude naïve qui consiste à penser que tout ce qui fait suite à la mort du communisme, tous les retours du refoulé sont par définition positifs. Autrement dit, que les ennemis de mes ennemis sont mes amis. Il faudrait en finir aussi avec une autre attitude qui, tout en voyant très lucidement que d'énormes ombres accompagnent les difficiles balbutiements de la démocratie (ombre du marché fétichisé, ombre de l'ethnicisme généralisé, ombre d'une situation économique sans espoir, du moins dans l'immédiat), croit pouvoir s'en tirer en affirmant que c'est le prix à payer, le passage obligé, que de toutes façons, « ça ne peut pas être pire qu'avant ». Mais si, malheureusement ! « Ça peut toujours être pire. » L'Histoire est une tragédie aveugle. Elle se joue des raisonnements pavés comme l'enfer des meilleures intentions. Le pire n'est pas toujours certain, selon l'expression familière, mais il est souvent probable.

Ma rue, ma maison, mon étage, mon bureau...

Il ne s'agit pas non plus de nier la nécessité de se créer des ancêtres, de se rejouer le scénario de l'origine, de se constituer des mythes fondateurs, un passé gratifiant, de s'inventer des traditions et une mémoire collective. Mais on ne voit pas pourquoi cela devrait déboucher sur le ressentiment et la haine ; on ne voit pas non plus pourquoi les nationalismes qui ont vu se pencher sur leur berceau une fée carabosse seraient la voie royale de la réalisation de soi des peuples. Pourquoi la balkanisation généralisée devrait-elle s'arrêter ? Au contraire, à la manière des poupées gigognes, elle pourrait se développer sans fin. Pourquoi pas la Slovaquie et les Serbes de Bosnie, pourquoi pas la Bretagne et le Maine-et-Loire sans parler du peuple corse. Le Québec bien sûr, mais pourquoi pas une république indépendante des Cantons de l'Est, des territoires amérindiens, des gens du Grand Nord et une république de Hassidim à Outremont, et pourquoi pas ma rue, ma maison, mon étage, mon bureau... À passé, passé et demi. Ma grand-mère, Anne de Bretagne, duchesse en sabots, est arrivée au pays avant la tienne, na !

Il faudrait pouvoir penser avec un certain courage, peut-être ce que Nietzsche appelle « être inactuel », au-delà de la griserie et de l'euphorie, ce que signifie dans l'Histoire de notre civilisation l'écroulement du communisme et la fin de l'Union soviétique. Croit-on pouvoir tout effacer, appuyer sur la touche « delete » ?

Passé kitsch, passé fantasmé, passé déménagé, à l'image des ruines de Ceaucescu, passé déplacé, revu et corrigé.

Ces nouveaux nationalismes sont postmodernes même s'ils sont les héritiers de mouvements nationalistes des 19e et 20e siècles, depuis le Volksgeist romantique jusqu'à toutes les variétés du fascisme en passant par les ambiguïtés et ambivalences des luttes de libération coloniales et néo-coloniales, sans parler de mouvements encore plus ambigus qui s'imaginent jouer un scénario anticolonial alors qu'ils se réfugient en réalité dans le plus frileux des « small is beautiful ». Comme le dit très bien C. Magris :

Mais un petit peuple, qui doit se libérer du mépris ou de l'indifférence des grands — de ceux qui peut-être ne le sont déjà plus pour très longtemps — doit se libérer également de son propre complexe de petitesse, de son sentiment de devoir sans cesse rectifier ou effacer cette impression ou bien la changer de signe, pour s'en glorifier comme d'une marque de distinction. Celui qui s'est trouvé longtemps tenu en minorité, et qui a dû consacrer tous ses efforts à l'élaboration et à la défense de sa propre identité, a tendance à conserver cette attitude même quand elle ne s'impose plus. Tourné vers lui-même, absorbé dans l'affirmation de sa propre identité et soucieux de vérifier que les autres la reconnaissent comme il se doit, il risque de consacrer toutes ses forces et d'appauvrir son champ d'expérience, de mal maîtriser son rapport au monde.

Ces nationalismes sont des *remakes*, des péplums holywoodiens, sans argent, des films de séries B avec quelques Reagan des grandes plaines de l'Est en plus. *Young man, go East!*

C'est qu'il y a deux façons dans la reconfiguration mémorielle actuelle de disposer du passé. On peut mémorialiser l'histoire, la muséifier, la pétrifier, c'est le retour du refoulé. On peut aussi, à l'inverse, tenter d'historiser la mémoire, la mettre à distance, opérer sur le passé un vrai travail du deuil.

Le travail du deuil c'est Syberberg, cherchant avec *Hitler, un film d'Allemagne*, à affronter le passé nazi, à en déconstruire la mythologie, à démystifier la pacotille de ses signifiants fondamentaux ; c'est *Die Patriotin* d'Alexander Kluge, à la recherche d'une autre Allemagne, à travers une esthétique du montage, du collage, du fragment, du débris, de la bribe, et qui à partir de là peut confronter le passé vrai sans mythifier.

Le travail du deuil c'est, dans la peinture, l'œuvre d'Anselm Kieffer, avec ses plaines dévastées, ses paysages ruinés, ses architectures monumentales nazies qu'il s'agit d'exorciser.

Comment avons-nous pu « marcher » si facilement ?

C'est encore Christa Wolf dans *Trame d'enfance*, roman autobiographique qui débute ainsi : « Le passé n'est pas mort, il n'est même pas passé. Nous nous coupons de lui et feignons d'être étrangers. » Christa Wolf, jeune adolescente dans l'Allemagne nazie, est inscrite aux Jeunesses hitlériennes. Elle habite une petite ville de l'est de l'Allemagne aujourd'hui polonaise. Dans le roman, citoyenne de RDA, elle décide de faire un jour un voyage pour voir à nouveau sa ville natale. Durant ce voyage, toutes sortes de souvenirs lui reviennent en mémoire, et cette interrogation : comment avons-nous pu « marcher » si facilement, comment nous en sommes-nous sortis en 1945, et comment sommes-nous passés du fascisme au communisme dans l'est de l'Allemagne ? Est-ce avec la même apathie que celle avec laquelle nous avons vu le fascisme s'installer dans le pays et en particulier dans notre ville ? Un vrai travail d'archéologie de la mémoire. Raconter l'Histoire en racontant des histoires personnelles sans se raconter d'histoires, tel est l'entreprise de Christa Wolf. À quand le grand roman russe ou ukrainien sur les années 1930 ou sur la génération de Gorbatchev avec les mêmes interrogations ? Il coulera sans doute de l'eau sous les ponts du Bug, du Dniepr, du Dniestr, de l'Ienisseï et autres Volgas, mais sans doute que cela viendra. Car, nous le savons bien, toutes ces cultures sont de grandes cultures. Qui a vu une mise en scène de Kantor ne peut pas l'oublier, qui a été fasciné par la beauté de Prague ne peut s'en remettre, qui a aimé Pasternak, Mandelshtam, Platonov sait à quel point la littérature russe peut être inspirée, et ce ne sont que quelques exemples entre mille. Le travail du deuil, c'est encore Heiner Muller comme dans cet extrait de *La Route des chars* :

OUBLIÉ, OUBLIÉ, OUBLIÉ
Le chant de Thaelman, les partisans de l'Amour
Et, en avant pour la lutte finale
Le foulard rouge, moite de retour du monument à Staline
Et la chemise bleue déchirée pour l'ami
qui est tombé au mur de Berlin, ce monument de Staline
Pour Rosa Luxembourg, les cités fantômes
OUBLIÉES Kronstadt, Budapest et Prague
hantées la nuit par le spectre du communisme
qui résonne à travers les tuyauteries de la ville
OUBLIÉ, OUBLIÉ, OUBLIÉ
Tout est à nouveau enterré sous la merde
et ça ressortira à nouveau de la merde
OUBLIÉ, OUBLIÉ, OUBLIÉ
[...]
Je n'ai pas pleuré, je n'ai plus de larmes
Je ne suis pas entré quand la femme est morte
J'étais là avec mes grosses bottes, sur le tapis
Pourquoi est-ce que je m'en ferai pour votre socialisme
Il va bientôt sombrer dans le Coca-Cola
OUBLIÉ, OUBLIÉ, OUBLIÉ

C'était aussi dans les années gorbatcheviennes *Repentir*, le film de Abuladze, et les pièces de théâtre de Chatrov et de bien d'autres. C'était aussi la peinture d'Alexander Melamid et de Vitaly Kolmar, version soviétique du Pop Art (le Sots Art) ou version soviétique du postmodernisme. Dans leurs toiles, ils prennent au sérieux tout l'arsenal des signifiants du stalinisme et au-delà du socialisme soviétique : les jeunesses communistes, le foulard rouge, la faucille et le marteau, les chansons révolutionnaires devenues parties d'un nouveau folklore, les rituels de sociabilité, les mots d'ordre et les slogans, l'esthétique du réalisme socialiste avec son côté guimauve et cul-cul la praline, etc. Ils la taillent en pièce en la déplaçant, en l'allégorisant, en la ridiculisant de l'intérieur.

Le retour du refoulé, c'est *Pamiat'* et ses outrances à la Le Pen, le retour de l'anti-sémitisme. C'est l'ethnicisme hystérique. En Allemagne, ce sont les Skinheads faisant le salut nazi et saccageant les foyers des immigrés sous le regard mi-complice, mi-gêné de la population et des autorités, c'est Edgard Reitz (dans un autre cadre idéologique, il est vrai) tournant *Heimat*, film qui renoue avec le terroir, une variante assagie du *Blut und Boden*. Film nostalgique, il raconte la vie quotidienne de trois familles allemandes à travers quatre générations. Il traverse les années 1930 comme une lettre à la poste. Une Allemagne où il fait bon tuer le cochon, s'aimer, jouir du retour des saisons, une Allemagne sans génocide, sans Auschwitz. Ici la mémoire est tout simplement forclusion.

Passé sous surveillance qui sert à tout, mémoire pétrifiante, passé ficelé, au-delà du vrai et du faux, passé mis en boîte, à la manière des installations de C. Boltansky ou de Arman, mais gare !

« Votre identité s'il vous plaît ! » Au métro Châtelet, l'homme sortit ses papiers. Ils étaient en règle. Une chance. À ce jour, le vrai sens de l'identité c'est la carte d'identité. Ça c'est du vrai, même quand c'est faux, du concret, du réel et même de l'hyper-réel. C'est tamponné, timbré. Les flics, ils comprennent et ils aiment ça. Le reste... Le truc identitaire, bah vous savez !

À l'aube du nouveau millénaire, nous devrions méditer sur la devise du Luxembourg : « Nous voulons rester ce que nous sommes. » Proposons une formule plus en prise sur les événememts et la conjoncture qui est la nôtre : « Nous voulons redevenir ce que nous n'avons jamais été pour ne pas cesser d'être ce que nous avons toujours été. » ■

Les trois lumières ou la nouvelle sagesse

On est inondé de vrai. Il y a des producteurs de vrai partout. On produit du vrai industriellement. On fait face à une sorte de saturation du vrai. Nous ne recherchons plus tellement l'idée philosophique d'aller au vrai de toute son âme. Il y a tellement de vrai que les gens se réfugient vers les charlatans...



Illustration : Jean-Marie Benoît

MICHEL SERRES

Ce qui dépend de nous : le voisin, le local, le proche, le prochain ; ce qui ne dépend pas de nous : l'éloigné, le lointain dans le passé, l'avenir à long terme, la Terre, l'Humanité, la Matière, la Vie, toutes ces idées globales à majuscule dont les philosophes, parfois, tirent des systèmes et des théories.

Or il arriva dans l'Histoire un événement nouveau. Soudain, vers le milieu du siècle, au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, la montée en puissance de toutes les disciplines scientifiques confondues : physique, chimie, biologie, médecine, pharmacie, plus l'ensemble des techniques et des technologies induites par elles, enfin efficaces pour la première fois dans l'organisation du travail, dans l'alimentation, dans la sexualité et la maladie, dans l'espérance d'une mort retardée, bref dans la vie quotidienne et collective, repoussa jusqu'à l'espoir de les annuler, les limites précisément de ce qui ne dépendait pas de nous. Alors mille fatigues s'allégèrent, les privations et les douleurs s'évanouirent presque, beaucoup de plaies inévitables furent évitées. Préservées, asservies, presque anesthésiées, deux ou trois générations d'Occident viennent de vivre, pour la première fois de l'Histoire sans doute, comme des divinités, comme les Anciens décrivaient autrefois la vie des dieux de l'Olympe, dans la certitude heureuse et l'inconscience sans doute que tout désormais dépendait d'un savoir précis. Alors s'effondra la vieille nécessité globale. Et, pendant qu'elle s'effondrait, ces générations s'adonnèrent à l'ivresse d'une consommation croissante jusqu'à la consomption et connurent la crise qui s'ensuivit des sagesses et des morales usuelles toutes évidemment devenues inutiles.

Nous voici subitement devenus les maîtres de ce qui pendant toute l'Histoire nous avait tenus en sursis. La mort elle-même recule et la vieillesse biologiquement rajeunit. À la brièveté de la vie pleurée par les sages anciens, succèdent des calculs sur son espérance qui monte pour les gens des nations riches, au-delà de soixante-dix ans. D'où l'ébranlement de toutes nos sagesses. Les groupes et les personnes écrasés encore par les douleurs sans recours ni remèdes restent dans un état d'enfance et dans la mémoire devenue presque illisible de ce que nous appelons les humanités. Les vertus morales formaient alors un ensemble de recettes pratiques plutôt moins que plus efficaces pour résister à l'esclavage sans recours où nous tenaient le monde et ses divinités. Nous n'avons plus besoin de telles bêtises. Je décris là réellement la fin d'une histoire au moins pour les plus riches des nations riches. Mais le tiers et le quart monde restent toujours plongés dans mon enfance et dans les humanités. Les sciences et les techniques effacent donc la distinction sur laquelle nos morales se fondaient.

Principe et fondement de la nouvelle sagesse

Que pouvons-nous faire ? Réponse : tout. Mais encore ? Certes tout. Mais apparaît tout à coup une sorte de symétrie. Nous pouvons globalement faire sauter la planète ; nous pouvons globalement peut-être courir

le risque de déséquilibrer son climat ; nous pouvons certainement ne mettre au monde, demain, que des garçons ou que des filles, nous pouvons fabriquer dans des laboratoires des virus transmissibles au gré des vents. Nous sommes devenus les décideurs tragiques de la vie ou de la mort, c'est-à-dire les maîtres de ces grands concepts globaux à majuscules que j'ai mentionnés au début. Nous sommes devenus les maîtres des grandes figures de l'ancienne dépendance, de l'ancienne nécessité, de la Terre, de la Matière, de la Vie, de l'Histoire, du Temps, de l'Humanité, toutes ces grandes catégories théoriques que l'on appelait autrefois métaphysiques. Alors cette nouvelle maîtrise atteignant au global a fait changer de camp cette vieille nécessité. Alors qu'autrefois elle hantait la nature inerte ou vivante, alors qu'autrefois elle dormait cachée, voici que pendant le dernier demi-siècle, celui que nous avons vécu, elle a déménagé pour prendre place à l'intérieur même de notre maîtrise. Voici que la nécessité habite désormais notre liberté.

Notre maîtrise semble échapper à notre maîtrise elle-même. Nous tenons en main une chose mais nous nous apercevons que nous ne dominons pas tout à fait tous nos actes. Tout se passe alors comme si nos pouvoirs échappaient à notre pouvoir, comme si nos projets pouvaient se retourner contre nous, comme si un enfer global pouvait être pavé de petits pavés locaux d'excellentes intentions. Il nous apparaît tout d'un coup qu'il ne dépend plus de nous que tout dépende de nous. Voilà le nouveau principe et le fondement même de notre nouvelle sagesse. Oui, nous pourrons choisir le sexe de nos enfants ; oui, la génétique, la biochimie, la physique et les techniques associées nous donneront un considérable pouvoir mais nous allons devoir administrer ce pouvoir-même qui pour le moment paraît nous échapper parce que nous l'administrons assez mal. Il paraît nous échapper parce que cela va trop vite, parce que les pouvoirs dont nous disposons vont plus loin que nos capacités de les maîtriser, que nos désirs de les infléchir, que notre volonté d'en décider, que notre liberté de les diriger.

Pour que la terre soit la terre, pour que la mer soit la mer

Nous avons résolu la question « comment dominer le monde ? » Saurons-nous maintenant résoudre les questions : « Comment dominer notre domination ? Comment maîtriser notre maîtrise ? » Cela signifie que nous devrons maintenir l'équilibre du monde, que nous devrons protéger la multiplicité de la vie. Le verbe devoir vient de se substituer au verbe pouvoir. Revient la nécessité d'une nouvelle sagesse très précisément dans le sillage de notre puissance.

Devenir les maîtres nous impose d'écrasantes responsabilités qui nous rejettent loin de l'indépendance dont nous croyions hier encore qu'elle serait le lit de roses de nos nouveaux pouvoirs. Dominateurs de la planète, nous en sommes comptables. Nous savons repousser la mort : nous en sommes responsables ; nous savons manipuler la vie, la reproduction, ébranler la limite entre le normal et le pathologique mais aussitôt nous voici responsables de cette vie, de cette reproduction, de cette limite. Nous allons devoir décider de tout ; nous allons devoir décider du tout. Nous allons devoir décider du filtrage des possibles qui caractérisait l'œuvre du Créateur dans le prodigieux secret de son entendement. Il va donc falloir dominer ce pouvoir par un savoir aussi prodigieux que l'entendement que je cite. Il va nous falloir une sagesse souveraine, claire dans l'instant et infiniment prudente dans l'avenir à très long terme.

Voilà que les lois du monde se rangent soudain sous l'empire de nos législations collectives. Il y a trois ou quatre siècles, nous avons eu du mal à concevoir qu'il pouvait exister des lois objectives qui soient indépendantes de nos lois humaines et politiques. (Nous avons utilisé le même mot — loi — pour dire les premières et les secondes : ceci témoigne d'une ancienne ambiguïté.) Voici que les lois du monde font retour vers nous, elles vont se ranger sous le rayonnement des cités, voici que les lois du monde physique, chimique et biologique devront être décidées au sein de nos discussions régionales politiques et mondiales. Voilà que les lois de la physique regagnent les décisions politiques de l'humanité : pourquoi ? En raison d'un *feedback* prodigieux. Ce qui dans notre dos autrefois jouait le rôle de conditions globales de nos actions se trouve maintenant « devant » , dans les conséquences de nos actes scientifiques et techniques. Mais, inversement, tous nos actes scientifiques et techniques désormais réussis, désormais performants, désormais globalement performants viennent dans notre dos comme les conditions de notre survie. Parce que nos actes touchent le global et influencent le global, nos actes seront devenus nos conditions démographiques, politiques et sociales. Autrement dit : nous produisons en temps réel la terre que trouveront sous leurs pas nos enfants. Nos actes, nos productions, les conséquences de nos productions deviennent immédiatement les conditions de notre action. Et par conséquent, par cette boucle, par cette alimentation en retour, nous ne vivrons plus demain que dans les conditions que nous aurons produites. D'où le premier fondement de la nouvelle morale : notre puissance se retourne en responsabilité. Quand la nécessité va des choses vers les hommes, la morale issue de la responsabilité va des hommes vers les choses. Pourquoi dois-je aujourd'hui me conduire ainsi et non autrement ? Réponse : pour que se perpétue la terre, pour que l'air reste respirable, pour que la mer demeure la mer, pour que le temps continue de couler, pour que la vie se propage toujours, pour que cette propagation conserve les chances de multiplicité, de variété et de richesse qui la caractérisent. Ces conditions dépendent désormais de nous seulement et objectivement. Curieuse découverte de cette morale objective. L'équation de la nouvelle sagesse : le « dois » égale le « fais ». Les faits que nous produisons nous engendrent nous-mêmes parmi nos ensembles de faits. Nos actions ne sont plus nos filles, elles sont redevenues nos mères. Nous voici pour la première fois de l'Histoire nos propres premiers parents. Nous voici Ève et Adam par l'intermédiaire de la terre et de la vie que nous façonnons désormais quasi à loisir. Nous sommes devenus les vrais auteurs de la création continue. La nécessité a regagné notre demeure parce qu'elle a épousé notre liberté. Nous sommes dans l'histoire universelle les premiers rejetons de ces nouvelles noces.

Histoire vraie

Le président d'une confrérie de taste-vins ne s'était jamais trompé sur le bourgogne — on n'est pas infaillible sur tout. Les membres de la confrérie, pour mettre en défaut leur président, décidèrent de payer un vigneron pour qu'il plante de la vigne à un endroit à l'écart des autres cultures. Au bout d'assez de temps, un matin, ils apportèrent le vin tiré de ce modeste vignoble et demandèrent : « Maître, qu'en pensez-vous ?

— Messieurs, je suis désolé, ce vin n'existe pas ! répondit-il.

— Comment, Maître, pouvez-vous douter de l'existence de ce vin qui est dans votre verre ? »

Réponse du maître : « S'il existe, alors il doit être ... »

Et il a trouvé l'endroit.

Éloge de l'obscurité

Objection. Il reste, derrière nous, l'ensemble des recours et des permanences de l'antique nécessité objective : la misère, la famine et la maladie dans le tiers monde en croissance exponentielle dont sans doute sont comptables ceux-là même dont nous faisons partie et dont je fais partie qui cherchent cette sagesse-là. Voilà la deuxième responsabilité, la nouvelle obligation. De la même façon que les résultats objectifs de nos actes reviennent en retour dans les conditions de notre survie, de même le deuxième fondement ou la deuxième condition de la nouvelle sagesse réside dans l'ensemble des faits humains produits par nos pouvoirs autres que techniques : financiers, politiques, stratégiques, juridiques, administratifs, géomédiatiques.

En ces jours révolutionnaires du

retournement des pouvoirs en devoirs, mon espoir a l'air d'un départ vers les sciences dures qui traitaient du global, vers les sciences humaines puisque notre plus grand aveuglement était issu de ce collectif devenu efficace et souverain mais lancé comme un énorme vaisseau rapide, puissant, et de plus en plus lourd.

Curieusement, le maximum de lumière peut parfois aboutir au maximum d'obscurité. Il nous faut un autre phare, d'où le recours aux sciences humaines dont l'effort explore ce nous qui paradoxalement nous échappe et paraît ne plus dépendre de nous. Chaque lumière porte avec elle son ombre associée. On obtient la meilleure lumière dans une région tierce mêlée d'interférences entre deux sources. De chaque foyer prétendraient naître les éclaircissements en dehors desquels il n'y aurait que de l'obscurantisme ainsi l'on n'obtient que des lois de l'obéissance et de l'obscurité. Tout d'un coup, de façon surprenante, je peux définir une chose que je n'avais pas vu définie. Qu'est-ce qu'une théologie ? Une philosophie qui prendrait exclusivement ses valeurs et ses fondements dans l'information livrée par les sciences sociales. L'idéologie, réciproquement ou inversement, viendrait-elle comme une philosophie qui prendrait exclusivement ses valeurs dans le savoir tiré des sciences dures ? Comme si dans chaque cas, la philosophie n'empruntait qu'une source de lumière. Devant quelle idéologie nous inclinons-nous lorsque nous donnons aux experts le consentement qu'ils exigent de nous après nous avoir éclairés de leur seule lumière ?

Reste à dire l'essentiel. Le jeu, aujourd'hui, ne se joue pas à deux. La lutte principale, à mon sens, n'a pas opposé naguère les sciences dures aux sciences humaines. Parce que sciences toutes deux, prétendues réelles, elles s'ignoraient superbement : l'une parlant du monde sans les hommes, l'autre parlant des hommes sans le monde. Le jeu principal se joua entre elles (les sciences humaines et dures) et celles qu'elles prétendaient remplacer, celles que nous appelons les humanités. Les générations divines de la consommation heureuse en même temps que la morale et la sagesse perdirent de vue le problème du mal. Attablées au festin d'immortalité, elles goûtèrent ivres d'ambroisie à la maîtrise des douleurs dans ce nouveau jardin des délices. Pouvaient-elles s'attarder encore à la mémoire du malheur ? Pouvaient-elles lire les vieux livres des pyramides qui racontent la mort ? Pouvaient-elles encore écouter les lamentations du prophète Jérémie ? Pouvaient-elles encore s'intéresser aux terreurs de la guerre de Troie ? Pouvaient-elles s'intéresser aux Tragiques grecs et à la punition de Prométhée sur son rocher ? Pouvaient-elles s'intéresser encore à la passion de Jésus-Christ, mort sur une croix ? À quoi bon garder ce qui désormais ne peut plus servir de rien ? Comme le pouvoir et le savoir, comme le pouvoir et le devoir, le savoir et le malheur ne peuvent pas se séparer. À ne connaître que l'un d'eux, ou le savoir ou le malheur, nous sommes condamnés à ignorer ce que nous pensons vraiment et ce que nous faisons et même ce que nous sommes. Quand nous saurions toutes les langues des hommes et des anges, quand nous serions instruits du savoir absolu de toute science sensible, je crois profondément que nous ne serions rien sans l'expérience, au plus, et sans l'écoute, au moins, de cette souffrance sans fin qui fait la condition de nos activités pratiques. Là se trouve l'origine de nos savoirs et de nos meilleures expertises rationnelles. Nous nous sommes mis à savoir parce que nous avons autrefois souffert de cette misère et que nous a émus l'intuition de notre mort précoce.

Notre savoir se fonde sur le problème du mal, sur ce deuil continué. Nos capacités viennent de nos faiblesses et notre efficacité vient de notre fragilité. Notre science ne tient pas sur un autre socle que sur cet effondrement permanent, sur ce manque, sur cette glissade sans fin dans un abîme de douleur. Le problème du mal gît au fondement de notre science, c'est-à-dire de la force que nous donnent nos moyens de la traiter. Rien n'est plus important au soir de ma vie que de me souvenir de cette genèse. Les derniers d'entre nous qui veillent sur les humanités sont les dépositaires de la grandeur humaine, du malheur humain permanent.

La beauté c'est la forme du vrai. Quand le vrai est vraiment vrai et qu'il est mis en forme, c'est beau. Il y a aussi d'autres beaux.

Les humanités, comme un cri, une rumeur

N'excluez pas de l'apprentissage de nos enfants cette ancestrale rumeur d'où se forma peu à peu le logos expert. Car à la première alerte, c'est à elle que vous courrez demander un conseil comme à un ancêtre sage, et vous ne la trouverez plus. On peut bien chasser le tragique mais il reviendra demain de nos propres mains si nos expertises oublient cette rumeur. Privées de ces leçons multimillénaires, les sciences formeraient des experts imminents à devenir de jeunes brutes ou des sauvages.

Les humanités véhiculent un message qui traverse les âges de façon transhistorique, comme un cri, comme une clameur qui passe, comme le vent dans les vignes. Cette parole, ce chant, ce psaume est à la fois passé, présent et futur ; il est irradicable. Les humanités forment le fondement inéliminable de notre éducation.

Que reste-t-il de la philosophie ? L'irrépressible témoignage du malheur universel devant le savoir assumé. La philosophie témoigne de la souffrance humaine devant la rationalité universelle. Sans cette instruction prise dans son triple sens de l'origine, de la pédagogie et du droit, le savoir équivaudrait à l'ignorance irresponsable qui produirait alors de ses mains un nouveau monde sans âme.

La transmission du savoir religieux, par exemple, est une transmissiom obscure : nous ne comprenons pas tout. Nous avons fait preuve de vanité en croyant que l'on ne pouvait transmettre que les contenus clairs et distincts. Mon père m'a transmis des contenus obscurs qu'il ne comprenait pas. Que je n'ai pas pu mieux comprendre. Peut-être dois-je les transmettre à mes enfants qui peut-être ne les comprendront pas plus que moi.

Plus je vieillis, plus j'évalue de façon positive des transmissions de savoirs non dominés. Vouloir croire que l'on puisse transmettre des savoirs clairs et dominés est parfaitement imaginaire : il faut n'avoir jamais fait de mathématiques pour penser cela. Quand on fait des mathématiques et que l'on est dans l'obligation de noter à toute vitesse le théorème, on prend le texte, on apprend le texte et on le reprend après. Prendre, apprendre, comprendre. Si vous n'apprenez que ce que vous comprenez, vous n'apprendrez pas grand-chose. C'est le temps qui comprend, c'est la vie qui comprend. ■

Ce texte est un montage. Il est constitué de phrases tirées de conversations et d'extraits de la conférence intitulée *Trajectoires* prononcée par Michel Serres à l'Université de Montréal à l'occasion d'une des « Belles soirées » organisées par la Faculté de l'éducation permanente.

La beauté du diable

« Eh bien ! qui donc es-tu ?
-Une partie de cette force qui tantôt veut le mal, et tantôt fait le bien.
-Que signifie cette énigme ?
-Je suis l'esprit qui toujours nie ; et c'est avec justice : car tout ce qui existe est digne d'être détruit, il serait donc mieux que rien n'existât. Ainsi, tout ce que vous nommez péché, destruction, bref, ce qu'on entend par mal, voilà mon élément. »
Goethe, *Faust*

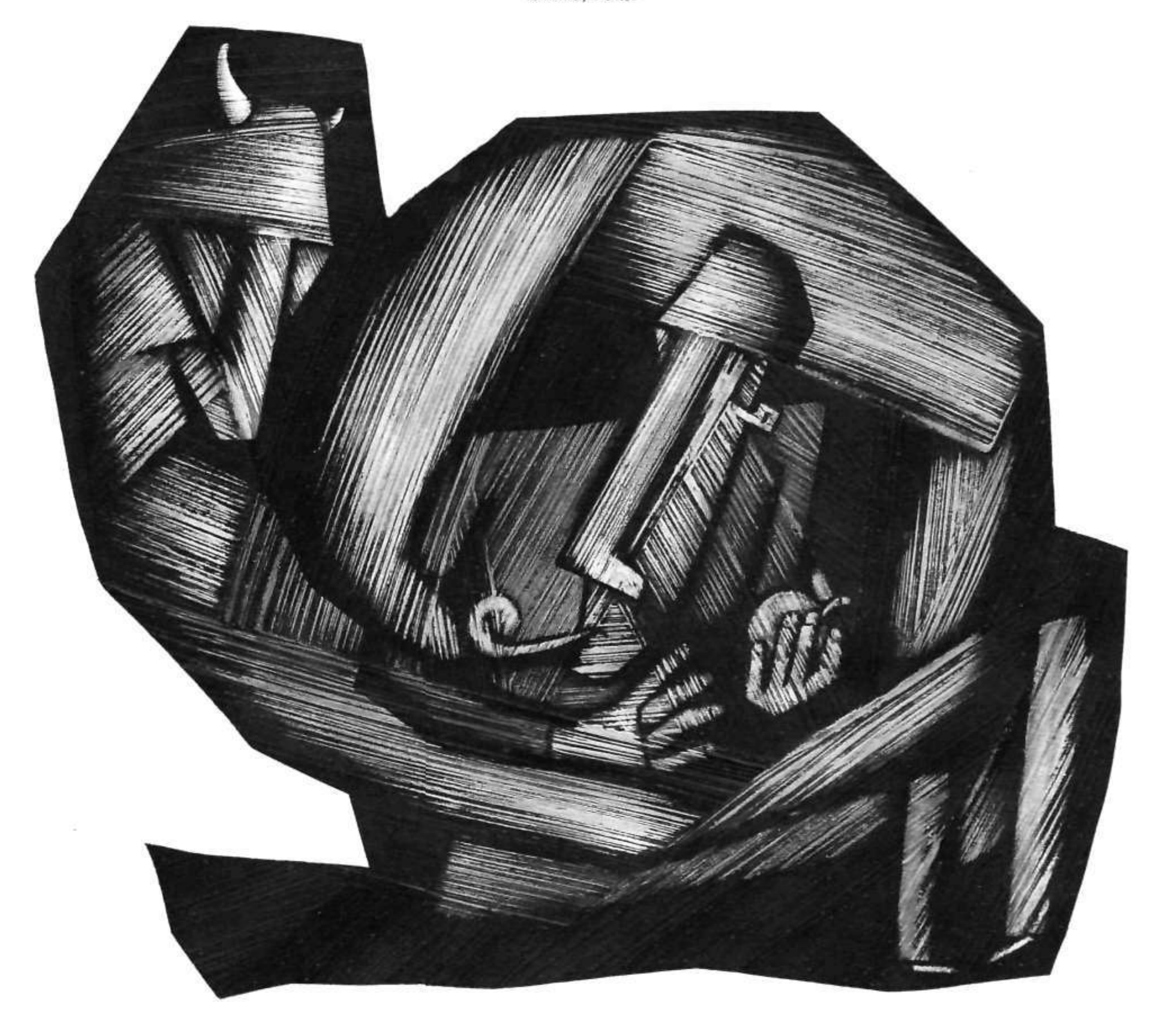


Illustration : Jean-Marie Benoît

JEAN-DIDIER VINCENT

Celui qui toujours nie, à la fois négateur et négation, Satan offre à l'homme la présence du NON. La raison triomphante ayant proclamé la mort de Dieu, dans l'excitation de la victoire, le démon fut oublié. Le décès divin nous laissait orphhelin avec notre désir en héritage et le diable pour tuteur. Mais comment aurait pu disparaître celui qui n'est pas et retourner au néant, participe du non-être, le non-créé ou le détruit ?

Produit de la rupture, et première négation (en cela le démon tient le rôle de l'enfanteur), le nouveu-né qui vient au monde fait la connaissance du vide : vide radical que celui qui le sépare de la mère à laquelle il était précédemment lié par le sang ombilical et le liquide amniotique. Au vide abyssal répondent les instances du désir qui accrochent pour quelque temps le petit aux mamelles de sa mère. La causalité, ici, est à l'œuvre, dans tout ce qu'elle a d'illusoire pour l'homme de parole. Désir à l'œuvre, animé par quelques sécrétions hormonales (ocytocine entre autres) à l'intérieur du cerveau de la mère, qui pousse celle-ci à lécher le produit de son ventre et, faisant ensuite sa toilette, à enduire ses propres mamelles de l'odeur prélevée sur sa portée. Ce parfum familier, répandu sur les seins, attire et fixe les petits à la mamelle.

Si du citrol est injecté dans l'utérus pendant la grossesse, les petits préféreront se fixer sur des seins parfumés au citrol.

Plus tard, la femelle citronnée sera l'objet de désir préféré du jeune mâle amoureux. Les hormones à l'intérieur du corps suivent les mouvements du désir exprimés à la surface de l'animal, ainsi l'être animal en vient-il à confondre la surface avec l'intériorité, chaque terme de l'opposition conférant son authenticité à l'autre.

Rien que du corps

Il serait erroné de voir se manifester ici un principe de plaisir : pulsion abstraite, manifestation d'une subjectivité psychique confrontée à la réalité du monde objectal physique. C'est de chair qu'il s'agit : du corps vivant, rien que du corps. Les petits rats privés à la naissance du contact maternel perdent du poids : une enzyme, l'ornithine-décarboxylase, est absente ; la synthèse des protéines ne peut avoir lieu et l'animal meurt de cachexie. En injectant des endomorphines, substances sécrétées dans le cerveau, en relation avec ce qu'il est convenu d'appeler le plaisir, on peut empêcher cette faillite de survenir ; mais un léchage de la surface des petits, qu'il soit maternel ou artificiel, est tout aussi efficace. On ne peut pas nier que le plaisir soit constitutif de l'être dans sa dimension corporelle même.

Au-delà du vide originel, plaisir et douleur se combinent comme les manifestations d'un corps unique. Joie et souffrance sont les branches d'un même tronc, appelé désir. Cette opinion contredit tout dualisme. Nous écartons le problème de l'étant pour construire notre philosopie sur un « bloc d'abîme » : le mal. Une longue citation d'Ernesto Grassi rend compte de notre position : « Or, puisque la pulsion de plaisir est précisément la souffrance d'un appel abyssal, et puisque cet appel ne s'impose jamais par rapport à un étant agréable en soi, le plaisir et la douleur, l'exaltation et l'abattement sont toujours intimement liés. Plaisir et douleur apparaissent comme deux formes originairement reliées en vue de l'évaluation de notre réponse ici et maintenant à l'appel abyssal. Ainsi, pouvons-nous questionner le problème de l'objectivité uniquement dans le cadre de l'appel et de son devenir et non dans la confrontation du plaisir et de la douleur avec un " monde extérieur " qui nous fait face. La pensée existentielle nous met en garde contre une conception dualiste du plaisir et de la douleur, de la pulsion de vie et de la pulsion de mort ; dans différentes situations, le plaisir et la douleur d'un même étant s'enracinent l'un dans l'autre ; c'est uniquement au sein de cette dialectique que se manifeste la réalité.[1] »

Le réel ne nous est pas donné, mais seulement la perception du réel à travers les canaux des sensations. Le monde des représentations qui est le seul auquel l'être puisse accéder est d'abord celui du vide abyssal, métaphore impossible de ce qui n'est pas. Pourquoi ne pas parler alors d'illusions, à défaut de pouvoir accéder au réel qui serait les trajets parcourus par les signaux nerveux.

« C'est une chose absurde en apparence, et pourtant strictement vraie, que le réel étant néant, il n'y a de réel et de substantiel dans le monde que les illusions.[2] » Leopardi ne dit pas que celles-ci constituent la fonction première du cerveau qui révèle le monde au sujet. Mais il écrit encore : « Le bien n'est pas absolu, mais relatif. Il n'est pas absolu, ni en premier lieu ou absolument, ni en second lieu ou relativement. » Les représentations (les illusions), sont nécessaires pour vivre, autrement dit pour l'expression du désir. Mais, comme le remarque Grassi, « l'illusion et le problème qu'elle pose sont occultés dans le monde actuel par la prédominance de l'explicaiton rationnelle ». La fonction de la raison est avant tout de masquer les illusions. On comprend qu'elle n'a rien à faire avec l'origine du bien et du mal dont elle ne sert qu'à maquiller l'apparence. Il en sera de même des autres catégories de l'esprit vrai ou faux, beau ou laid, qui ne relèvent que des illusions. Paradoxalement, celles-ci constituent la vérité de l'être né de la souffrance et « donc de la passion de l'appel abyssal au sein duquel nous nous trouvons ».

Le prix de la jouissance

Les illusions ou représentations sont indissociables du cerveau dans lesquelles elles s'inscrivent. On ne peut, par ailleurs, concevoir au sein de l'être les représentations du monde et du corps indépendamment des actions de l'être sur le monde et sur le corps. La parole vient compliquer les représentations-actions accroissant de façon quasi astronomique leur efficacité. Cette parole est un acte qui ne peut être que destiné à l'autre. Son apparition coïncide avec le développement du cortex frontal qui rend la socialisation si performante chez l'homme. Nous pensons que le langage rationnel dialectique et médiatique ne peut exprimer les principes premiers, l'Originel. Le proto-langage est purement indicatif, sémantique et directement pathétique. La syntaxe et la logique doivent construire sur ce terreau-là. Le langage originel est métaphorique, il montre quelque chose qui a un sens en transférant à ce qui est montré, à la figure, une signification. Il naît dans le pathétique, confronté à la nature unique du bien et du mal. Support du langage, le cerveau est lui-même métaphore : métaphore en action qui gère sur fond de négation l'affirmation de son désir.

La théorie des processus opposants, développée par Solomon[3], rend compte de la confrontation permanente sur laquelle s'élaborent l'ensemble des processus cognitifs. Un exemple frappant de ces phénomènes est donné par la classique histoire du fou à qui l'on demande pourquoi il s'inflige des coups de marteau sur la tête et qui répond : « C'est si bon quand je m'arrête ! » Autre cas, celui du « jogger » qui se procure un plaisir ineffable au prix d'une torture quoitidienne imfligée à ses jambes et à ses poumons. Nous savons que, bien souvent, une jouissance se paie lors de son arrêt par une intense souffrance. Le syndrome de sevrage chez les toxicomanes en est l'exemple particulièrement dramatique.

Une drogue — stupéfiant, alcool ou psychostimulant — est caractérisée par son pouvoir renforçateur. Dans le langage des comportementalistes, ce terme signifie la propriété d'un stimulus ou d'une conduite de procurer une récompense, motif de sa répétition. Ce gain, sous toutes les formes et dans tous les sens, s'appelle plaisir. La drogue et le jeu donnent du plaisir : ils entraînent l'accoutumance et le manque. L'accoutumance est à la fois dépendance et tolérance. La dépendance exprime l'accrochage du sujet à sa drogue dont la privation entraîne le manque. La tolérance oblige d'augmenter la quantité lors de nouvelles utilisations, afin d'obtenir une jouissance qui vaille la première. Le sujet en vient à pouvoir supporter des doses qui l'auraient tué lors d'une première prise.

Aussi vrai que vrai et faux que faux

Grâce au pouvoir renforçateur du plaisir, le cerveau développe des mécanismes qui tentent de s'opposer à celui-ci. Dans ce jeu de la corde où les adversaires tirent chacun de leur côté, un équilibre instable s'établit avec un déploiement de force de plus en plus violent de part et d'autre : c'est la tolérance. Mais qu'une des deux équipes cesse brusquement de tirer et les adversaires s'effondrent dans le désordre : c'est le manque.

Ce couple (au sens physique du mot) s'applique tout aussi bien au vrai et au faux qu'à l'opposition souffrance-plaisir. La vérification d'un savoir sur laquelle est fondé un acte ne diffère pas en nature de la satisfaction d'un besoin permettant l'établissement d'un comportement associatif. Quand à l'autre catégorie, le beau et le laid, on conçoit assez facilement qu'elle se rattache aux précédents.

La beauté n'est qu'une vérité confirmée par les autres. Elle est, comme la douleur, destinée à passer : avec notre cortex frontal qui nous lie à la société des humains en même temps qu'il nous découvre le temps borné de notre vie. Seule la joie veut l'éternité, dit le chant de l'homme, avec le diable pour compagnon ! ■

Notes

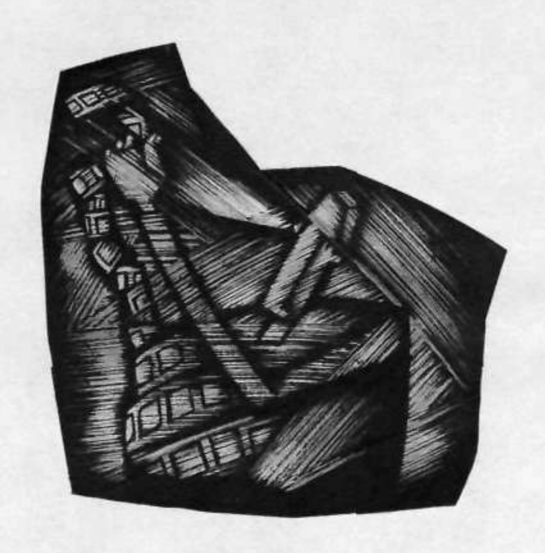
1. E. Grassi, *La Métaphore inouïe*, Quai Voltaire, Paris, 1991.

2. G. Leopardi, *Zibaldone*, Le temps qu'il fait, Cognac, 1987.

3. R.L. Solomon, *The Opponent-Process Theory*, Amer. Psychol., 1980, 35:691-712.

LE VRAI ET LE FAUX AU CINÉMA

Entre la fiction vraisemblable et le réel équivoque



YVES LABERGE

Le cinéma procède d'un curieux paradoxe : il existe du fait d'une double illusion, d'abord technique et ensuite artistique. La première permet de transformer une suite d'images fixes en images animées ; la deuxième nous fait croire à des histoires fictives, non pas vécues par des personnes réelles, mais bien jouées par des acteurs devant une caméra. Dans chaque cas, le spectateur est envoûté par la technique cinématographique : l'impression de mouvement continu résulte d'un leurre, et la vraisemblance des récits fictifs ne dépend que de leur mise en scène ou bien du désir du spectateur de bien vouloir adhérer à l'aventure qu'on lui propose, qu'elle soit vraie ou fausse, ou les deux à la fois.

De tous les critères qui sanctionnent la qualité d'un film, la vraisemblance semble déterminer impitoyablement le jugement de nombreux chroniqueurs de spectacles, tout comme celui d'une bonne partie du grand public, (dé) formé par cette façon de percevoir le cinéma. La « crédibilité » des personnages, le jeu « naturel » des acteurs, l'histoire « convaincante » d'un film et souvent la réussite des trucages et des effets spéciaux : tout doit concourir à nous faire oublier que le cinéma est une illusion, une fabrication de toutes pièces, un mirage qui imite la « vraie vie ».

Ces critères s'appliquent, que les oeuvres soient jugées bonnes ou mauvaises : on salue dans tel ou tel film l'efficacité des effets spéciaux qui nous font croire aux trucages ; mais on reproche par contre à un acteur de jouer faux, de ne pas être « convaincant ». À chaque fois, le degré de vraisemblance déterminera de quelle manière le film sera évalué. Il suffira d'un seul écart pour qu'on le remarque et qu'on le lui reproche : on parlera alors d' « invraisemblances ».

Un faux problème : la conformité des menus détails

Certains acteurs parviennent à donner à leur rôle un effet si convaincant qu'ils en restent marqués à jamais dans la mémoire du public. Ils ont alors réussi à nous persuader qu'ils incarnaient leur personnage. On se souviendra, au Québec, du cas de l'actrice Lucie Mitchell dans son inoubliable rôle de la méchante belle-mère dans le mélodrame *Aurore, l'enfant martyre*, de Jean-Yves Bigras. Longtemps après la sortie du film, on continuait d'insulter l'actrice, de la regarder de travers, de la confondre avec son personnage. Elle ne pouvait plus trouver de travail, et ses quelques rôles positifs de femme gentille n'ont pas réussi à effacer le personnage diabolique qui l'aura marquée durant toute sa carrière. Pour une bonne partie du public de l'époque, l'actrice demeurait une femme redoutable, même si la justice du film la faisait mourir à la fin. Malgré les faiblesses de ce mélodrame, le public a confondu l'actrice réelle et le personnage qu'elle avait créé.

La vraisemblance peut abuser le spectateur, mais celui-ci la recherche et la vérifie, n'ayant aucune autre grille d'analyse pour décoder les films qu'il voit. Le seul référent tangible auquel le spectateur pourra comparer l'oeuvre cinématographique sera le réel en soi, c'est-à-dire la perception qu'il se fait de la réalité telle qu'elle est (lorsque l'action du film est contemporaine), telle qu'elle a été (pour les films de reconstitution historique), ou telle qu'elle devrait être (film d'anticipation). Le niveau de conformité des situations, des réactions et des émotions délimitera la part de vraisemblance de l'œuvre. Charmé, convaincu, ravi, le spectateur qui adhère aux propos du film s'exclamera : « On y croit vraiment ; c'est bon ! »

Illustration : Jean-Marie Benoît

Ce souci de convaincre, de faire « vrai », se retrouve à tous les niveaux de la production d'un film. Certains spécialistes de l'art d'écrire les scénarios insistent pour que les personnages créés par les futurs scénaristes soient crédibles, afin de les rendre plus attachants.

De même, chaque détail devra être vérifié et approuvé. Le public refuse les invraisemblances, et les équipes techniques soignent méticuleusement les différents aspects visuels des films, surtout lorsqu'il s'agit de reconstitutions historiques. Dans un article repris dans le livre *Mythologies* (Seuil, Points, 1981) et portant sur « Les Romains au cinéma », Roland Barthes ironisait à propos de la frange de cheveux qui couvrait obstinément le front de tous les personnages du film *Jules César* de Mankiewicz. Mais pour plusieurs, cette frange signifiait justement la romanité, tacitement caractérisée par ce signe devenu conventionnel. Malgré cette généralisation abusive, la frange ajoutera à ces faux-Romains un peu plus de vraisemblance.

Dans une entrevue diffusée au *Merv Griffin Show* en 1978, un célèbre dentiste américain, spécialiste de l'histoire de la dentisterie, expliquait qu'il ne pouvait plus croire aux films de reconstitution historique dont l'action se situait au début du siècle, car selon lui, à l'époque, la plupart des gens avaient les dents noircies par des caries et des obturations dentaires. Évidemment, peu de films auront poussé à ce point la recherche de la perfection dans le détail.

Authentifier l'illusion de la fiction par le documentaire

Ce souci du détail a donné lieu, voilà un douzaine d'années, à la multiplication de ces reportages consacrés au tournage de films à grand budget. Ce genre de « film sur le film » permet d'expliquer, au moyen d'un documentaire, comment se crée et se fabrique la fiction cinématographique. En plus d'insister sur l'importance de la réussite des trucages et des effets spéciaux, ces documentaires magnifient les films qu'ils font valoir, tout en constituant un atout publicitaire efficace. Certains de ces reportages limitent leur propos aux aspects spectaculaires du tournage (effets spéciaux, ralentis, maquettes), comme l'a fait *The Making of « Raiders of the Lost Ark »* (sur la production du long métrage de Spielberg). Par contre, le documentariste Lester Blank, dans *The Burden of Dreams* (É.-U., 1982), réussit à rendre compte de l'atmosphère qui régnait lors de la longue préparation du film *Fitzcarraldo* de Werner Herzog. Dans ce cas, le documentaire cerne davantage le sujet : on voit la même scène tournée plusieurs fois avec différents acteurs, les techniciens s'expriment, et l'on constate que certaines scènes invraisemblables du film *Fitzcarraldo*, comme celle de la grimpée du bateau jusqu'au sommet de la montagne, ne bénéficient pas d'un trucage mais qu'elles ont bel et bien eu lieu. Ici, l'absence de trucage n'enlève rien à la démesure irréelle de l'univers de Herzog. Ce n'est plus l'illusion qui impressionne ; c'est le vrai.

Dans bien des cas, le documentaire sur le tournage d'un film de science-fiction fascine autant le public que l'œuvre en soi. Cet intérêt pour la technique et les circonstances de fabrication d'un long métrage découle peut-être d'un malaise face à un art qui ne réussit plus, comme auparavant, à raconter des histoires qui, au fond, se ressemblent toutes, et se résument, dans la plupart des cas, à l'accomplissement (ou parfois à la non-satisfaction définitive) d'un désir précis. Trop souvent, le « film sur le film » demeure aussi une sorte de « mode d'emploi » de l'œuvre, qui insiste,



Photo : Cinémathèque québécoise

comme une redondance, sur des éléments anecdotiques et artificiels, déjà communiqués ailleurs. Pourquoi répéter autrement ce que l'auteur devrait communiquer directement à travers son art ?

La vraisemblance assure l'identification

La recherche obsédante de la vraisemblance au cinéma touche à la fois les producteurs du film et son public. Fondamentalement, la vraisemblance totale d'une fiction permet d'assurer la complète identification du spectateur au récit et aux personnages. Le spectateur s'identifie lorsque le film lui semble en accord avec sa façon de percevoir le réel. Pour s'identifier, celui-ci choisit, plus ou moins inconsciemment, le personnage du film qui correspond le mieux à son propre comportement, à ses goûts, à ses attentes et à ses réactions. On peut aussi s'identifier à un personnage auquel on ressemble relativement peu, mais à qui on accordera sa sympathie. Il s'agit souvent d'êtres faibles, victimes ou exploités, qui porteront nos espoirs et nos désirs de réussir.

Lorsque le processus d'identification fonctionne, on aime le film, on « embarque », on est entraîné par le récit. Le rêve règne, le cinéma est maître et le scénariste peut nous emmener là où il veut, à condition de ne pas rompre le charme.

Au cinéma, l'invraisemblance bloque le processus d'identification. Le spectateur ne comprend pas, conteste, refuse d'admettre une situation, un comportement ou plus souvent une réaction d'un personnage. Il peut s'agir d'un aspect insolite, ou perçu comme étant illogique, incohérent, non conforme à une certaine perception du réel. On dira : « J'aime bien son histoire, mais son attitude dans telle situation ne me semblait pas logique, elle était exagérée. » L'invraisemblance au cinéma ne résulte pas d'une déception, d'une tristesse ou d'une désapprobation venant du spectateur, mais plutôt d'une incompréhension, d'un agacement face à un personnage auquel on s'était plus ou moins attaché. On dira « qu'il joue faux », « qu'il exagère », ou encore « qu'on agirait autrement à sa place ».

Voyant sa sollicitude vaine, devant l'invraisemblance frustrante, le spectateur pourra réagir en voulant se désolidariser de l'oeuvre, en retenant ses sentiments, en s'éloignant du récit. À la limite, celui-ci pourrait même quitter la salle ou changer de chaîne, c'est-à-dire interrompre la communication.

Ce comportement correspond à ce que Brecht décrivait dans ses recherches sur la distanciation. Selon lui, la distanciation pouvait servir le récit en le dédramatisant, à condition d'être utilisée judicieusement. Au cinéma, on trouve quelques acteurs qui jouent d'une manière distanciée, comme Jean-Pierre Léaud (dans les films de Truffaut, Godard, Eustache) ou Jean-Louis Trintignant (dans les films de Robbe-Grillet). Mais le jeu volontairement distancié d'un acteur doit se distinguer de l'outrance incontrôlée et parfois choquante de l'acteur mal dirigé (comme dans le film *La Petite Aurore, l'enfant-martyre*, justement.)

La distanciation force le spectateur à reconnaître le caractère illusoire de la mise en scène (au théâtre, au cinéma), afin de trouver un sens aux situations dédramatisées et de les interpréter. De cette façon, le spectateur distingue le faux (la mise en scène, la dramatisation, le spectaculaire) du vrai (vision du monde de l'auteur, son attitude face à la société).

Le fait authentique : vision partielle, solution partiale

Pour tenter d'atteindre une plus grande véracité ou, peut-être, afin d'attirer la curiosité pour une oeuvre qui n'en vaudrait pas la peine autrement, on auréole de plus en plus les résumés des films populaires de la mention « inspiré d'un fait réel », comme pour faire pardonner à l'auteur ses récits fades, résignés et conformistes. Ainsi, le scénariste n'a pas à justifier ses choix autrement que par sa « fidélité par rapport aux faits ».

Pourtant, le récit d'une contestation réelle et justifiée peut être rendu au cinéma par l'illustration du triomphe d'une répression légitimée, ce qui fausserait du tout au

tout le fait réel dont le film s'inspirerait. Le long métrage d'Oliver Stone, *Born on the 4th of July*, illustre bien ce travestissement d'un fait authentique récupéré par un film odieusement réactionnaire.

Sans vouloir faire une analyse exhaustive, soulignons brièvement certains aspects de l'oeuvre qui dénotent une vision partielle de la guerre et proposent des solutions partiales au problème.

Signalons d'entrée de jeu que le personnage central du film, Ron, devient rapidement le héros sacrifié auquel le spectateur s'identifie automatiquement. Par sa révolte et son idéal, nous accepterons tout ce que Ron fera ou voudra. Cependant, le film biaise certains aspects de l'antibellicisme. Ainsi, on ne dénonce pas la guerre en général, mais bien **cette** guerre du Viet-Nam. On la dénigre et la considère comme une erreur, non pas parce qu'elle fut perdue, mais parce que **la cause** n'était pas juste (comme s'il y avait de bonnes et de mauvaises guerres). De plus, la contestation de Ron est canalisée par sa candidature aux élections, car le mirage démocratique qu'il idéalise semble pour lui la voie émancipatrice pour exprimer son désaccord et mettre fin aux injustices. Pour le héros candide, le remplacement du chef d'État signifie utopiquement l'avènement d'une société et d'un gouvernement plus justes où la guerre n'aura plus de raison d'être. Finalement, le film *Born on the 4th of July* arrive vingt ans trop tard car il est trop facile de critiquer des régimes qui n'existent plus et de s'attaquer à des hommes et à des causes qui sont éloignés dans le temps ou dans l'espace. La véritable critique sociale doit rester actuelle, même dans les sujets historiques, afin de montrer comment l'histoire se répète inlassablement.

La réalité existe-t-elle dans le documentaire ?

On peut s'interroger quant à la possibilité (ou l'impossibilité) de trouver le vrai au cinéma. Autrement dit, existe-t-il des oeuvres qui expriment sincèrement, réellement, le monde tel qu'il est ? En réalité, qu'on veuille ou non le reconnaître, chaque film recrée un monde imaginaire qui dépend de la vision de l'auteur et de sa perception du sujet qu'il aborde. On peut toutefois distinguer deux attitudes : l'acceptation du monde ou la critique sociale. Ceux qui se déclarent neutres, apolitiques ou non engagés sont à ranger dans la première catégorie. Mais le cinéma peut devenir un véritable moyen de prise de conscience, à condition de cerner les problèmes réels et de proposer des solutions adéquates. Certains longs métrages, comme *Half Life*, réalisé et produit par l'Australien Dennis D'Rourke, ou *Roger and Me*, de l'Américain Michael Moore, réussissent remarquablement à cerner des problèmes délicats par une approche critique, tout en créant des oeuvres captivantes et intelligentes. Le premier titre montre les effets des essais nucléaires américains sur les populations océaniennes contaminées ; le second illustre l'indifférence du patronat américain face au chômage et aux problèmes sociaux qui en découlent.

Le vrai et le faux : documentaire et fiction confondus

On pourrait voir dans la forme même du documentaire un moyen de toucher le réel, d'atteindre la vérité. Mais en soi, la forme ne détermine aucune base éthique que l'on pourrait généraliser. Même s'il existe des chefs-d'oeuvre dans le genre (comme le *Shoah* de Lanzmann), le documentaire peut être perverti dans sa forme même, comme l'ont prouvé Orson Welles, (*F for Fake*) et Woody Allen (*Zelig*), en concevant de « faux documentaires ». Subvertion suprême du genre, Orson Welles nous initie dans *F for Fake* au monde des faussaires dans le marché de l'art, avec ses spécialistes, ses maîtres, ses imitateurs reconnus, en nous disant presque toute la vérité sur l'art de la contrefaçon. Dans *Zelig*, Woody Allen fabrique de toutes pièces un film avec des acteurs, des décors et des images d'archives manipulés, où des bandes d'actualités d'autrefois servent littéralement de toile de fond authentique pour raconter une histoire loufoque fabriquée de toutes pièces. Techniquement, afin de rendre vraisemblable ce faux documentaire, Woody Allen a utilisé plusieurs procédés « d'usure de pellicule », afin de donner à son film une apparence uniforme d'éraillement et de vieilli. Encore une fois, le vrai et le faux se côtoient, et rien ne permet de distinguer l'authentique du factice : seuls les personnages connus (Woody Allen lui-même, Mia Farrow ou même Bruno Bettelheim, par exemple) nous semblent bien réels, mais ils se retrouvent dans des décors ou des images d'archives datant des années 1930, filmés en noir et blanc selon les techniques de mise en scène de cette époque !

Cette perméabilité entre la fiction et le documentaire peut conduire à des résultats pernicieux, lorsque la limite entre les deux genres reste imperceptible et que les enjeux abordés dans le film touchent des sujets controversés. Ainsi, un film de fiction basé (même en partie) sur des images documentaires risquerait de tromper le spectateur, dans la mesure où le décalage fiction/documentaire semblerait flou, et surtout parce que l'insertion de plans documentaires (perçus comme étant « plus vrais » et incontestables du point de vue démonstratif) pourrait accréditer abusivement le contenu des séquences de fiction.

De même, le commentaire accompagnant des images documentaires peut à la fois expliciter et/ou trahir, illustrer ou contredire les faits relatés, comme l'a démontré Chris Marker dans *Lettre de Sibérie*, où une même séquence était commentée par trois discours diamétralement opposés sur le plan idéologique.

Le réel télévisé : travestissement et démystification

Face aux apparences télévisuelles, devant un réel de plus en plus évanescent, le citoyen téléspectateur s'interroge et doute. L'information devient attrayante, parfois enlevante, voire spectaculaire : reste-t-elle pour autant fidèle aux faits, ou ne retient-elle que les aspects « vendables », « exploitables » pour un journal télévisé ? De plus en plus, on déplore la banalisation et l'insignifiance de « l'information-spectacle ». Le journal télévisé ne peut plus se permettre d'être ennuyeux, didactique, réflexif. Celui-ci devrait au contraire rendre compte du réel dans un style actif, soutenu, divertissant — à la manière de la plus efficace des fictions. Déformé par l'omniprésence d'images fictives mouvementées, le spectateur ne peut plus recevoir et appréhender l'information véritable autrement que par une mise en scène dramatisée, rythmée, impulsive. Par conséquent, le réel laisse indifférent car le spectateur s'ennuie devant les analyses exemptes de sensations fortes.

Pourtant, certains cinéastes ont réfléchi sur ce phénomène de mal-information. En fait, on ne peut considérer l'information comme étant tout à fait vraie ni tout à fait fausse : l'alliage insaisissable du vrai et du faux est le propre de toute désinformation.

Comme l'ont démontré Jacques Godbout et Florian Sauvageau dans leurs documentaires *Feu l'objectivité* et *Derrière l'image*, des distorsions peuvent surgir pour des raisons idéologiques dans le reportage d'un événement. Mais le Britannique Peter Watkins prouve magistralement dans son film *The Voyage* qu'aucune télévision ne pourra rendre compte d'une manière critique d'un événement sans une réflexion éthique approfondie. Watkins surpasse les analyses de téléjournaux locaux en comparant leurs reportages « sur le vif » avec un questionnement beaucoup plus fondamental sur des événements importants : accords militaires Canada/États-Unis, catastrophes écologiques, menace nucléaire.

Au XIXe siècle, on croyait pouvoir diviser le cinéma entre le documentaire de Lumière et la fiction de Méliès. Aujourd'hui, plus que jamais, les deux genres se confondent et, comme le disait Jean-Luc Godard, « les bons documentaires devront ressembler à des films de fiction, et les bons films de fiction devront ressembler à des documentaires ».

Pour le spectateur croyant discerner le vrai du faux en interrogeant le cinéaste lui-même sur la part d'autobiographie dans ses films, ce dernier pourra toujours répondre en paraphrasant Flaubert : « Madame Bovary, c'est moi ! » ■

L'imagination au service du faux

à moins que cela ne soit du vrai



Photo du film Zelig de Woody Allen, photothèque Séquences

MYRIAME EL YAMANI

En cinéma, parler du vrai et du faux reviendrait à jouer avec le diable qui, en plus de spécifier ce qu'est la fiction, le documentaire, a inventé la fiction documentée et la science-fiction pour brouiller les pistes. Tout le monde le sait d'ailleurs : on se fait bien souvent du cinéma, dans notre tête surtout.

Lorsque Francisco Rabal, dans *L'autre* de Bernard Giraudeau, hurle en levant les mains : « *Je l'ai entendu, je vous dis. Il frappait sur un tuyau. Aga l'a entendu, Ahmed aussi. Tout ça, c'est du cinéma ?* », personne ne veut le croire. Bien sûr que c'est du cinéma ! L'histoire de ce vieux fou, gesticulant sur un tas de pierres, en vous assurant que l'autre est bien vivant, six pieds *sous terre, vous n'y croyez pas. Personne ne* peut survivre plusieurs jours sous la terre, dans le noir, avec de la poussière plein la bouche. Ou plutôt si, vous y croyez tout de même un peu, ou du moins vous doutez.

Là réside toute la nuance entre le vrai et le vraisemblable. Les sauveteurs ont besoin de l'entendre, cet enterré-vivant, pour le sortir des décombres, car cela demande beaucoup de travail minutieux et beaucoup d'argent. Ils veulent du *vrai*, c'est-à-dire une preuve tangible que l'autre sous terre, contre toute vraisemblance, est bien vivant. Ils l'entendent... et cela suffit pour les faire sauter de joie devant cette vie qui *de toute évidence* est vraie. Est-ce la présence de la preuve qui, en cinéma, nous fait passer du vraisemblable au vrai ? Comme le souligne André Bazin[1] : « *Il faut que nous puissions croire à la réalité des événements tout en les sachant truqués.* » Ce sera ce même rapport du vrai au vraisemblable qui se déroulera dans cette deuxième scène, où le vieux Sim, devenu Ben pour l'autre, se verra accorder une heure pour faire entendre encore une fois la présence de l'autre, alors que la carrière s'est effondrée et que les sauveteurs ont décidé d'abandonner. Preuve tangible de l'écoute de l'autre ou preuve d'endurance et de foi envers la vie ? Le battement de cœur de l'autre jaillira du haut-parleur et le doute disparaît, comme par enchantement.

Finalement, la dernière scène de la remontée du corps vers l'air libre, où le visage de Francisco Rabal se métamorphose de la douleur à la joie, comme pour nous faire vivre cette délivrance, posera toute la question du vrai et du faux. On a effectivement l'*impression, et surtout la sensation*, d'assister à un accouchement, surtout lorsque l'autre lancera son cri primal, « Ben ! », à sa sortie. Pourtant, la petite remarque de Ahmed, témoin oculaire et rapporteur de la scène : « *Mais il n'y a pas de Ben ici* », marquera la fin du vrai et l'entrée dans le faux. « *Non, il n'y a pas de Ben ici* », répondra le vieux, et c'est le début d'un nouveau

doute, surtout qu'on ne verra jamais, *virtuellement*, cet autre, qui n'a pas de nom, ou plutôt en a un, emprunté à une autre histoire. Au fond, au cinéma, c'est l'illusion du vrai qui touche le spectateur, beaucoup plus que la véracité de l'histoire racontée. C'est ce que les théoriciens du cinéma appellent *l'impression de réalité*, car : « *Ce qui importe, c'est qu'il (le spectateur) puisse se dire tout à la fois que la matière première est authentique et que cependant c'est du cinéma. Alors l'écran reproduit le flux et le reflux de notre imagination qui se nourrit de la réalité, à laquelle elle projette de se substituer ; la fable naît de l'expérience qu'elle transcende.*[2] »

C'est moins le jeu magistral de Francisco Rabal qui va nous faire vibrer dans ce film que sa force de conviction à nous faire ressentir cet amour de la vie, sa persévérance contre la mort présumée de ce jeune homme. Il va nous convaincre, en nous apprenant le jeu de la patience et de l'espoir contre tous, même contre le temps. On y croit à son histoire, même celle du bateau de pêche en mer, qu'il imagine pour faire rêver l'autre. Le talent de cet acteur est d'avoir fait travailler notre imagination et nos émotions, en nous permettant de visualiser des scènes de soleil en pleine nuit, de mer en plein désert, de porte qui s'ouvre sur un bonjour, sans une image. Pourtant ce subterfuge restera une illusion du vrai, à l'exception du flash-back en noir et blanc d'un sauvetage *réel* de victimes d'un tremblement de terre. Peu importe d'ailleurs que ce séisme ait eu lieu ou non, il nous restera le plaisir d'avoir cru à la vérité première de ce film : ne jamais abandonner ses espoirs, même lorsque tout est dit ou irrémédiablement arrêté comme une fatalité du destin (la mort de l'autre).

**Susciter le rêve
tout en intégrant la réalité**

L'important en cinéma est donc de permettre à l'imaginaire à la fois d'intégrer la réalité et de s'y substituer, de laisser le vertige nous envahir, des portes s'entrouvrir, des gouffres se dévoiler, des fissures se lézarder dans le tissu de la réalité. Parfois ça marche, parfois non. La réaction de mon voisin m'a plongée à nouveau dans l'incertitude. Non seulement n'est-il pas rentré dans le jeu de cette impression de la réalité, mais encore a-t-il trouvé que ce film, justement, sonnait faux, que Francisco Rabal, loin d'être le pathos incarné du sage, cabotinait. Les symboles, comme le tube qu'on met sous terre pour permettre à l'autre de respirer et de s'alimenter, et qui rappelle le cordon ombilical, lui paraissaient trop gros. Ici, le truquage était pour lui trop évident. Mais le pivot central de tout cinéma n'est-il pas justement de mettre notre imagination au service du faux, c'est-à-dire de faire passer l'illusion d'un événement réel à un stade de vraisemblance, plus encore de vérité ? Notre perception des images comme entités réelles, susceptibles de provoquer une adhésion chez le spectateur est souvent mis en balance entre ce qui est dit, vu et entendu et ce que les cinéastes retiennent de notre attention. C'est là que fonctionnent les appels aux pleurs, aux rires, au doute. C'est aussi notre adhésion à ces fragments du réel, imaginé par un autre, qui nous permettra de trancher entre le vrai et le faux de toute cette histoire et d'expliquer pourquoi nous avons aimé ou non ce film.

Si on considère que le vrai est ce qui n'est pas faux, mais que le faux n'est pas ce qui est vrai, alors le diable n'est pas très loin. Car ces moments de vérité, qu'au cinéma on appelle souvent *émotions vraies*, n'ont de sens que si nous sommes prêts à laisser notre imaginaire vagabonder vers ces détails filmiques d'où émergera une vérité qui, justement, nous apparaîtra vraie. L'ordre du faux garde sa puissance en alternant l'illusion et la désillusion, le ravissement et le désenchantement. Je pense par exemple à deux autres films, qui n'ont pourtant rien de comparable, mais qui m'incitent à trouver la marque du faux dans le cinéma ou du moins à inverser celle du vrai : *Zelig* de Woody Allen et *JFK* d'Oliver Stone. Le premier pourrait être qualifié de fiction documentée, basée sur un phénomène pseudo-réel : l'homme-caméléon des années 1920 ; le deuxième de documentaire-fiction. Ni l'un ni l'autre n'apporte de réponse au vrai, ils ne nous en laissent que le subterfuge.

Il est par exemple évident que Zelig n'a pas rencontré Hitler, mais non seulement nous finissons par y croire, vu la démonstration antérieure des aventures extravagantes de cet homme, filmées sous forme de documentaire en noir et blanc, mais encore nous espérons que l'évasion en avion se passera bien. La vérité est en suspens, l'illusion reste. En fait, le faux peut devenir vrai par le seul pouvoir de séduction qu'exercent sur nous les images. Qui n'a pas rêvé de devenir homme-caméléon, de se changer en quelqu'un d'autre, mieux, de se fondre en un autre ? Pourtant, lorsque Zelig se transforme en Noir ou en Indien sous nos yeux, nous savons qu'il s'agit d'un truquage. Mais nous avons beau ne pas être dupe, il y a des effets spéciaux au cinéma qui nous font peur ou nous intriguent et qui ajoutent à la crédibilité de l'histoire narrée. Ce qui compte, c'est moins de savoir comment Woody Allen a réalisé ces métamorphoses, quels moyens il a utilisés, que le résultat de ces effets spéciaux, c'est-à-dire notre capacité à adhérer au produit final, à y croire. L'enjeu pour ce genre de film réside donc dans la possibilité d'authentifier l'impossible tout en sachant qu'il ne sera jamais vrai. Mais si jamais les truquages sont ratés ou trop gros, notre fascination s'en trouve amoindrie et c'est là que le faux apparaît à l'écran. Comme le souligne Charles Tesson[3], « *Si la réalité des effets spéciaux doit faire impression pour convaincre, nous masquer le travail du faux, du truquage, jamais elle ne peut prétendre se substituer au vrai. La vérité, dans le domaine des effets spéciaux, ne se vérifie, de manière imperceptible, qu'à travers le niveau de croyance des perceptions du spectateur. [...] L'imaginaire cinématographique, qui se nourrit d'effets spéciaux, a besoin de tricher pour atteindre sa plénitude.* »

Qui a assassiné John Kennedy ?

Le cas de *JFK* est à ce titre un peu différent car le film d'Oliver Stone tient plus du reportage journalistique que du cinéma. Bien que ces deux genres d'images soient devenus complémentaires, puisque les limites entre la fiction et la réalité sont de moins en moins marquées, il reste que ce documentaire-fiction apporte un autre éclairage sur l'assassinat du président John Fitzgerald Kennedy. Le 23 novembre 1963, alors que la limousine présidentielle ralentit pour négocier un virage d'une rue de Dallas, trois coups de feu sont tirés et la cervelle de JFK éclate. Une grande partie du film sera basée sur cet indice des trois coups de feu, et non un seul, comme l'avait certifié la Commission Warren de l'époque, pour démontrer que Lee Harvey Oswald n'est pas le seul assassin. Il sera même décrit comme le bouc émissaire d'un coup d'État, orchestré par le FBI et la CIA, avec le mutisme des médias. Reconstitution historique, mais aussi recherche d'une vérité, près de trente ans plus tard, pour un événement qui a mis l'Amérique et le monde en émoi.

Alors qu'en journalisme il est extrêmement difficile d'avoir du hors-champ, c'est-à-dire une mise en situation du point focalisé, en revanche c'est le propre du cinéma. Le *JFK* d'Oliver Stone est justement l'application, détail après détail, de cette perspective. On cherche moins à prouver qui était l'assassin de John Kennedy qu'à éclaircir les conditions socio-politiques de cet assassinat. Nous assistons alors à une démonstration de la preuve, telle que nous l'avons expliquée, derrière laquelle se cache aussi le désir de se retrancher dans les limites du possible, en conjuguant le réel (documents d'archives) et une manière réaliste de le mettre en scène (histoire de famille du procureur). Qui des deux, du reportage journalistique ou du documentaire-fiction, est-il le plus à la traîne de la réalité ? Seul le diable pourrait vous répondre, car l'intérêt du cinéma est non seulement de susciter des rêves mais aussi de poser des questions et surtout de jouer avec vos doutes. Qui a assassiné John Kennedy ? Je vous le donne en mille. ■

Notes

1. A. Bazin, « Montage interdit », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* Éd. du Cerf, 1958.

2. *Ibid*, p. 56.

3. C. Tesson, « On n'en croit pas ses yeux », *Autrement* (L'ère du faux), n° 76, janvier 1986, p. 217-218.

La salade russe

WLADIMIR KRYSINSKI

Depuis toujours le théâtre entretient des rapports complexes mais privilégiés avec la vérité et le mensonge. Fabrique de masques et lieu de représentations strictement calculées dans un temps et un espace délimités par des conventions, le théâtre est une institution cérémonielle qui prospère sur le jeu des miroirs. Plus intense est l'emprise du jeu, moins certain est l'empire du réel. Le théâtre travestit le réel en formes et parures infinies où le faux rivalise avec la vérité qu'il déforme et transforme en une simple relativité des choses, des rêves et des êtres. Entre l'acteur et le spectateur se joue une dialectique du visible et de l'incertain, du masque et du visage, de la scène et de la vie. Cette dialectique ne recule devant aucun mensonge pour dire la vérité. Le *paradoxe du théâtre* repose sur l'actualisation ludique des apparences. La vérité y est logée à l'enseigne du transitoire. Dévorés par le temps, en l'espace d'une soirée, l'événement, la parole et le jeu d'un spectacle reviennent le lendemain et s'adressent à d'autres yeux, à d'autres intelligences. Entre le silence du commencement et les applaudissements de la fin, le vrai et le faux auront été confondus dans les tactiques de l'illusion. Faire profession de l'apparence, voilà la vérité du théâtre. C'est donc professionnellement *que notre semblable, hypocrite acteur,* entre dans la ronde des attitudes et des discours pour nous livrer ce message : la vérité du théâtre s'érige sur l'illusion scénique et elle n'a pas d'autre fin que l'instantanéité de l'illusoire. Donc : les moments privilégiés du théâtre sont et seront toujours ceux où le jeu et l'apparence couvrent par leur exubérance toutes les revendications du vraisemblable et du réel. Il en va de même avec toutes les mises en scène qui privilégient la déformation volontaire, créatrice, du texte dramatique pour rehausser le statut du mensonge *véridique.*



Le retour

Photo : Yves Dubé

Voici un exemple tout récent. *Le Retour* de Harold Pinter au Groupe de la Veillée (du 8 janvier au 2 février) dans la mise en scène de Gregory Hlady, acteur formé dans l'atelier d'Anatoly Vasiliev, celui-là même qui, en 1989, remportait le grand prix du Festival de théâtre des Amériques pour sa mise en scène de *Six personnages en quête d'auteur.* Hlady y jouait le rôle du Père. C'est un acteur également très actif comme metteur en scène.

Dans le *Retour,* le travail de Hlady frappe par l'audace du rapprochement d'éléments hétérogènes, constitutifs du spectacle. Le metteur en scène nous donne à voir et à entendre un curieux mélange de choses. Pinter nous est servi comme une salade russe, un mélange confondant d'éléments hétéroclites et presque contradictoires. Après tout, c'est de Moscou que Hlady nous apporte ses idées et ses stratagèmes. La salade, c'est aussi une certaine vérité du théâtre, l'art fondé sur ce que Roland Barthes appela jadis « l'œcuménisme des signes ». Voyons d'abord la vérité de Pinter telle qu'il l'a écrite.

L'histoire racontée dans *Homecoming* se passe dans la partie nord de Londres dans une famille anglaise. La mère est décédée et les membres masculins vivent une existence monotone et archi-conventionnelle. Celle-ci est interrompue par le retour ou plutôt par la visite de Teddy (Jean Turcotte), professeur d'université, accompagné de sa femme Ruth(Lynda Roy). Longtemps absent de la maison familiale, Teddy y retrouve Max, son père, (Gilles Pelletier), Sam, son oncle, (Claude Lemieux) ainsi que ses deux frères Lenny (James Hyndman) et Joey (Sébastien Frappier). Le père de Teddy, ainsi que ses frères font des avances à Ruth, la dégradent en la traitant comme une prostituée, s'en servent comme d'un objet collectif de plaisir. Telle est la vérité des actions et des intentions. Une vérité qui loge dans un jeu de répliques curieuses, d'affirmations et de récits parfois confondants qui révèlent une certaine pathologie de ces hommes condamnés à vivre ensemble.

La vérité énigmatique du théâtre de Pinter, c'est son dialogue. Celui-ci opère dans plusieurs registres : crûment réaliste, poétique, absurde, paralogique, agressif, évocateur et ironique. Reconnu comme *disciple de Tchekhov et de Beckett, Pinter* est un grand maître du dialogue ambigu. Son langage théâtral est intensément dialogique. À la limite, la vérité des personnages est inscrutable. Quelques signes à peine parviennent à la surface. Pour exprimer cette incapacité des personnages à communiquer, Pinter jalonne son texte de multiples silences et pauses. Il se crée dans son théâtre une aura de non-dit et d'implicite. Cet élément est primordial et, n'en déplaise aux metteurs en scène avant-gardistes, il doit être rigoureusement respecté. Hlady ne néglige pas tout à fait cet élément, mais fondamentalement il opte pour une autre stratégie. Il déréalise la pièce par le rite et par le mythe, ainsi que par le recours évident à l'interprétation psychanalytique. Le mot russe *ostranienie* retrouve dans ce spectacle son sens propre et figuré, celui de défamiliarisation, de singularisation. Hlady déforme et singularise à grand renfort de musique, de rites et de costumes. La musique de Gustav Mahler envahit le spectacle, tout comme on y entend le chant liturgique orthodoxe russe. Les rapports entre Max, Lenny, Joey et Ruth sont régis rituellement. Il se joue sous nos yeux une suite de cérémonies qui fait penser aux rites d'initiation et de purification. La sexualité est symboliquement connotée. Les hommes qui jouissent de Ruth projettent par leurs gestes la sensation d'un rituel qu'ils accomplissent au nom d'une symbolique supérieure, strictement codifiée. Joey, le plus jeune des frères, se promène costumé à la russe : large pantalon et chemise brodée. En somme, le *Retour* de Hlavy est modelé sur *Les frères Karamazov* aussi bien que sur le comportement agonique au double sens du terme, comme lutte et comme évanescence irrévocable de la vie. Le metteur en scène est au bord de la scène. Il observe activement le spectacle. Comme un instructeur de judo ou de karaté, il pousse des cris et gesticule pour marquer son engagement. Il est évident que Hlavy interprète le *Retour* de Pinter comme archétype, comme inconscient collectif et thème mythique. Il organise ses structures scéniques en fonction de cette compréhension. C'est donc une autre vérité du *Retour* de Pinter. On ne peut pas dire que ce soit un mensonge ou un faux. Cette salade russe sert bien la vérité du théâtre telle que je l'ai caractérisée, à savoir comme actualisation des apparences. « Le retour, dit Hlavy, c'est l'état d'âme qui nous rappelle notre ancienne origine charnelle. C'est retourner aux causes

premières. » Dans cet esprit, la vérité de la scène ainsi construite est aussi une quête de la mère. Et la réplique suivante de Max, le père, retentit comme l'écho de la quête du metteur en scène : « Who do you think I am, your mother ? Eh ? Honest. They walk in here every time of the day and night like bloody animals. Go and find yourself a mother. »

On regarde ce mélange avec plaisir. Hlavy a su créer une intensité très bien servie par les acteurs. Très convaincant et d'une cohérence remarquable est Gilles Pelletier en père cynique, violent, parfois sentimental et foncièrement contradictoire. Un patriarche manqué et un fou intelligent qui vit dans un monde de fantasmes qu'il apprivoise quotidiennement. Magique et incantatoire est le jeu d'Elisabeth Albahaca qui incarne le rôle de la mère Jessie, inexistant dans la pièce de Pinter, mais que Hlady a fait ressusciter pour les besoins de la cause. Linda Roy, dont le rôle est essentiel dans le *Retour*, joue sans aucune faille. L'intelligence de ce rôle relève d'un certain étonnement devant cette masculinité familiale envahissante à laquelle elle ne s'oppose pas. Très adroitement et presque imperceptiblement, elle introduit dans son jeu une certaine ironie qui équilibre les relations inégales entre elle et les hommes. Généreusement, avec grâce elle accepte les enjeux. Linda Roy joue une féminité naturellement spontanée que sa beauté délègue aux hommes avec confiance. James Hyndman, dans le rôle de Lenny que Pinter décrit comme « a man in his early thirties », construit un personnage assez rude, sûr de lui-même, le plus fort des frères qui se prête naturellement au rituel de la séduction de Ruth. Jean Turcotte qui joue avec élégance le rôle de Teddy est courtois et intellectuel, observateur puis victime consentante des manigances de ses frères et de son père. Très réussi est le rôle de Sam que Claude Lemieux construit en profondeur. Solitaire et recueilli, un vieux garçon plutôt timide, naturellement méditatif. Le Sam de Claude Lemieux est un « outsider » de la famille, souvent mal traité par Max. Lemieux joue ce rôle surtout avec le corps et le visage, mais avec beaucoup de retenue et de discrétion. Sébastien Frappier, que Hlavy habille à la russe, est tout à fait à la hauteur de ce rôle du plus jeune des frères qui s'introduit activement dans le monde rituel. Courtisan et séducteur de Ruth, il est aussi celui qui cherche la mère — et Ruth est prête à assumer ce rôle.

Si la « vérité » de Pinter ne semble pas de prime abord annoncer cette mise en jeu du texte que réalise Gregory Hlady, il faut bien reconnaître que le mélange est ici porteur d'une théâtralité efficace. Certainement, elle frise parfois le kitsch, mais elle enrichit formellement l'inscription de cette histoire étrange dans le dialogue de Pinter. ■

La frontière dans tous ses états



Jo Andres

IOANA GEORGESCU

*Montréal 1991. Une salle archipleine, lieu d'accueil temporaire de l'*underground *institutionnalisé. La fébrilité est à son comble. Un public partagé entre les inconditionnels du La La La Human Steps et les autres qui ont du fric. Soudain, une lumière aveuglante. Un accord de* heavy metal. *Louise Lecavalier foudroie la scène comme un éclair horizontal. Panique. Le temps de regagner sa place, le tour de magie est déjà fini, la lumière est disparue dans le silence abrupt. Ce n'est que quelques minutes plus tard seulement que le « vrai » spectacle commencera. Anti-climax d'un faux départ.*

New York 1990. Il fait très noir dans le Performing Garage. Cet espace de Soho est non seulement l'adresse du Wooster Group, mais un haut lieu de la performance qui a su garder les proportions des événements off off. *L'artiste invitée, Jo Andres, vient présenter une performance intitulée* Dreaming Out Loud. *Les corps que l'on verra sont-ils des images holographiques ? C'est l'effet et surtout la source mystérieuse de cette hallucination qui font, entre autres, la signature de Jo Andres. Le hasard d'une arrivée dans l'intervalle entre deux représentations du* Losing sight not vision *m'avait permis de voir, un an auparavant, l'artifice derrière ces corps-hologrammes.*

D'un côté, Édouard Lock, chorégraphe, cinéaste, photographe, danseur. Acclamé mondialement, il n'a plus besoin de présentation. Avec sa nouvelle production Destroy, *il s'approche maintenant du monumentalisme. De l'autre, Jo Andres, artiste new-yorkaise qui, en plus de signer ses propres créations multi-médias, s'occupe de la gestuelle des membres du Wooster Group dirigé par Elisabeth Le Compte. Andres a donc un profil similaire à celui de Lock et une démarche tout aussi originale mais plus intimiste. Si leurs moyens peuvent être parfois différents, il se rejoignent à beaucoup d'égards lorsqu'ils questionnent la frontière dans tous ses états.*

Le faux départ de Destroy *est le premier signe de ce que Lock cherche à faire dans un premier temps : déplacer la limite entre spectacle et environnement. Par la suite, toute limite se voit systématiquement défiée à travers une série de procédés où les formes, les matériaux, les registres (mineur et majeur), les dimensions sont en choc. Le corps est à redéfinir entre la matérialité et l'immatérialité, il est à resituer dans ces univers conflictuels, déréalisés, dont les coordonnées sont flottantes, multiples. L'espace euclidien qui a fait triompher la découpe rectangulaire de la représentation d'une soi-disant vérité réflexive ou perspective, est mis en échec par Lock. Jo Andres propose aussi, à sa manière, un corps flou, un corps de lumière, enveloppé par l'écran ou engendré par ce dernier où l'âge n'a plus d'importance. La confrontation entre l'objectivité réelle et virtuelle du corps est poussée dans l'indéfinissable des sensations, des contours toujours à refaire, mouvants.*

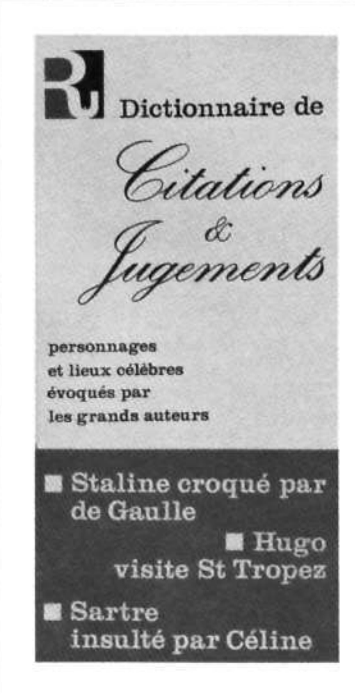
Si la vibration des limites du corps dans son objectivité scénique est d'abord un effet de mouvement, elle a chez Lock une qualité sonore (on pense aux micros qui transmettent les battements de coeur de l'infante-Louise en plein milieu de celui du spectateur, en les connectant, en faisant coïncider deux espaces traditionnellement divisés). Enfin, la juxtaposition de l'image projetée sur écran géant a comme effet une miniaturisation de la forme sur scène. Ce bouleversement de la perception compresse les limites. Le procédé de Andres qui utilise une fausse holographie parvient à créer un flou visuel dans la confusion d'un corps matériel qui se présente comme immatériel. En collaborant avec deux femmes dans la soixantaine, elle transgresse également le tabou des âges dans la représentation d'une féminité plus complexe (augmentée par la présence de Jo Andres enceinte sur scène), qu'on voit rarement dans l'art de la performance. Lock, lui, choisit l'androgynie. En s'appropriant des procédés d'illusion par un jeu d'écrans (supports de la projection du corps-image ou voiles), Andres brouille la frontière entre réel et imaginaire, mais cache l'artifice. Lock, au contraire, le surexpose, l'affiche. Il part du rectangle pour mieux le détruire, le détourner, en faisant pivoter les plans, en variant les points de vue, en déstabilisant la perception, en déjouant les échelles et les lois gravitationnelles ou temporelles. Il fait plonger le spectateur dans l'espace de la simulation, lui bombarde la mémoire, pour le réinstaller, désorienté, encore sous le choc, devant la réalité. Extension, traversée, flou, débordement, disparition, redoublement, voilà les sorts de la frontière spatiale, corporelle et artistique. Une série de concepts ayant le préfixe « dé » sont propres à l'exploration de Lock et Andres, qui ne sont certes pas les seuls à tester la limite rigide douteuse. Leur mérite est surtout de pouvoir se démarquer de tout discours inflationniste, par une démarche personnelle, à la fois solide et « liquide ». ■

Photo : Paula Court



félicite les membres de son collectif de rédaction pour la qualité de leur choix éditorial

Finaliste au Grand Prix du Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal (CACUM)



Le Dictionnaire de Citations et Jugements contient plus de 9900 opinions, éloges, insultes, critiques portés par les plus nds auteurs ur leurs contemporains.

Un ouvrage qui n'a de précédent dans aucune langue

Dans la collection "Les Usuels du Robert": le Dictionnaire de Citations et Jugements, disponible en librairie (36,95 $).





Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture
Musée et centre d'étude voué à l'architecture et son histoire

Une Arcadie anglaise 1600-1990

Jardins et bâtiments sous la garde du National Trust
Avec des oeuvres tirées des collections du CCA

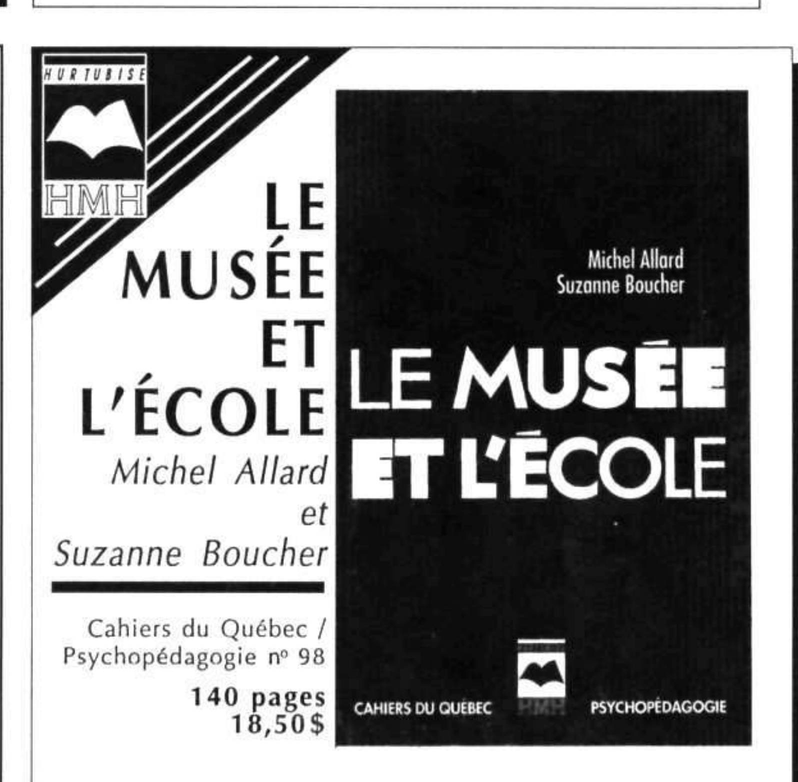
Dans les grandes salles du CCA
jusqu'au 19 avril 1992

Cette exposition examine un aspect de la vie champêtre qui a marqué l'art et la culture des îles Britanniques au cours des quatre derniers siècles, et qui a influencé les architectes paysagistes d'Europe et d'Amérique du Nord.

Pour plus de renseignements veuillez composer le (514) 939-7026

Les salles d'exposition et la Librairie du CCA
sont ouvertes aux heures suivantes:
mercredi et vendredi, 11h à 18h
jeudi, 11h à 20h
samedi et dimanche, 11h à 17h

1920, rue Baile, Montréal, Québec, H3H 2S6
Stations de métro Guy-Concordia et Atwater. Stationnement disponible.



Le Musée et l'école : un véritable mode d'emploi du musée dans un contexte éducatif.

Le Musée et l'école : un modèle didactique qui propose un cadre scientifique pour l'élaboration et l'évaluation de programmes éducatifs muséaux.

Le Musée et l'école : un ouvrage efficace qui rendra un grand service à tous ceux soucieux de mettre en oeuvre des programmes de visite novateurs et rigoureux.

En vente chez votre libraire



Alitalia

4718 vols hebdomadaires, 103 destinations dans le monde.

Nos horizons les plus lointains, à terre, déjà.

NOUS AVONS L'HABITUDE DE REGARDER LOIN, MÊME À TERRE. EN TANT QUE COMPAGNIE NATIONALE, NOUS AVONS PRIS UN ENGAGEMENT PRÉCIS ENVERS L'ITALIE: CELUI D'EN SOUTENIR L'IMAGE DANS LE MONDE, ET DE REPRÉSENTER, PARTOUT OÙ NOUS SOMMES, LES MEILLEURES VALEURS ITALIENNES, POUR ATTIRER DE CETTE FAÇON LES VOYAGEURS VERS L'ITALIE. CONCRÈTEMENT, NOUS AVONS MIS NOS RESSOURCES AU SERVICE DU PATRIMOINE ARTISTIQUE ET CULTUREL DE LA NATION, EN COLLABORANT À SA DIFFUSION. AINSI, NOUS AVONS TRANSPORTÉ LES OEUVRES DE CARAVAGGIO AU MUSÉE METROPOLITAIN DE NEW YORK NOUS AVONS COMMANDITÉ LES EXPOSITIONS DE TIEPOLO ET TITIEN, ET NOUS AVONS CONTRIBUÉ À LA RESTAURATION DES BRONZES DES GUERRIERS DE RIACE ET DU MARC AURÉLE. ENFIN, À ASSISI, NOUS AVONS ORGANISÉ L'EXPOSITION PERMANENTE DE LA COLLECTION PERKINS. IL Y A LÀ UNE CONTRIBUTION AU DÉCOLLAGE ITALIEN.

NOUS METTONS L'ITALIE À LA PORTÉE DU MONDE.


Art, miroir de vie
BANQUE
LAURENTIENNE
DEPUIS 1846